# النقد الأدبي الحديث
# عند المرأة

## نقـد الشعر

الدكتور
جبر خالد جبر العزام







طبع بدعم من وزارة الثقافة
٢٠٠٩

النقد الأدبي الحديث عند المرأة

د. جبر خالد جبر

زنان
٣
٦
١٥

# من هذا الكتاب

ليس ثمة من شك في أن نشاط المرأة الأدبي والنقدي بات يفرض نفسه في عالم الأدب والنقد على السواء، يشهد لها بذلك إنتاجها الأدبي الذي تزخر به المكتبة العربية في فنون الأدب المختلفة، فكان منهنّ الشاعرات والروائيات والقاصات والناقدات، وكان منهنّ الكاتبات في سائر المعارف والأنشطة الإنسانية المتعددة .وقد بلغن من الحذق والاقتدار في الكتابة والتأليف ما قد بلغه المبدعون والمصنفون من الرجال، فأثبتن بذلك أنّ الحياة الأدبية ليست وقفا على الرجال وحدهم، إذ لا فرق بين الرجل والمرأة في الموهبة والمكتسب، وليس هناك من سبب يدعو إلى إنكار هذه الحقيقة أو الشكّ فيها.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم اهتمام الدارسين المعاصرين بأدب المرأة ونقده، وتزايد هذا الاهتمام يوماً بعد يوم. لقد غدا هذا الأدب ونقده محل عنايتهم، يتناولونه بالاستقصاء والكشف، والبحث والتحليل والنقد والتوجيه، لاستكشاف أبعاده واستبصار معالمه وآفاقه، وتلمس المستوى الرفيع الذي توصلت إليه المرأة في وعيها بدورها في مسيرة الحضارة الإنسانية عامة والحركة الثقافية والأدبية والنقدية خاصة.




عالم الكتب الحديث
Modern Book World
طباعة - نشر - توزيع
الأردن - اربد - شارع الجامعة
هاتف : 96227272272+ - خلوي : 0795264363
فاكس : 96227269909+
ص.ب 4369 - الرمز البريدي : 21110
almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي - مقابل جوهرة القدس
تلفاكس : 065667211

# النقد الأدبي الحديث

# عند المرأة

## - نقد الشعر -

الدكتور

جبر خالد جبر العزام




بدعم من وزارة الثقافة

2009

حقــوق الطبــع محفوظــة

الطبعة الأولى

1430 - 2009

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2009/3/1112)

811.09

العزام، جبر خالد

النقد الأدبي الحديث عند المرأة: نقد الشعر / جبر خالد العزام - إربد: عالم الكتب الحديث، 2009.

(   ) ص

ر. إ.: (2009/3/1112)

الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي /

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن الجهة الداعمة.

ردمك: ISBN 978-9957-70-195-6

Copyright ©
*All rights reserved*

عالم الكتب الحديث
*Modern Book World*
للنشـــر والتـــوزيـــع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي
تلفون: (27272272 -00962) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 27269909 -00962
صندوق البريد: (3469) الرمز البريدي (21110)
البريد الإلكتروني almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com



# الإهــداء

إلى

والدي

وزوجتي

وابنتي ليــن وملك

وعمي أبي القاسم بني هاني

وابن عمي عماد العـزام

من لي سواكم شمعة في عتمة الليل الثقيل



# المحتويـات

# المقدمة

ليس ثمة من شك في أن نشاط المرأة الأدبي والنقدي بات يفرض نفسه في عالم الأدب والنقد على السواء، يشهد لها بذلك إنتاجها الأدبي الذي تزخر به المكتبة العربية في فنون الأدب المختلفة، فكان منهنّ الشاعرات والروائيات والقاصّات والناقدات، وكان منهنّ الكاتبات في سائر المعارف والأنشطة الإنسانية المتعددة .وقد بلغْن من الحذق والاقتدار في الكتابة والتأليف ما قد بلغه المبدعون والمصنفون من الرجال، فأثبتن بذلك أنّ الحياة الأدبية ليست وقفا على الرجال وحدهم، إذ لا فرق بين الرجل والمرأة في الموهبة والمكتسب، وليس هناك من سبب يدعو إلى إنكار هذه الحقيقة أو الشكّ فيها.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم اهتمام الدارسين المعاصرين بأدب المرأة ونقده، وتزايد هذا الاهتمام يوماً بعد يوم. لقد غدا هذا الأدب ونقده محل عنايتهم، يتناولونه بالاستقصاء والكشف، والبحث والتحليل، والنقد والتوجيه، لاستكشاف أبعاده واستبصار معالمه وآفاقه، وتلمس المستوى الرفيع الذي توصلت إليه المرأة في وعيها بدورها في مسيرة الحضارة الإنسانية عامة والحركة الثقافية والأدبية والنقدية خاصة.

ومن هنا فقد تأصّل لدي قناعة مؤداها أن أدب المرأة ونقدها فيه من الثراء والغنى ما يجعله قميناً بالدراسة والبحث، وأنّ ما قد تناوله الدارسون منه ما يزال قليلا إنْ قورن بما يماثله مما يخصّ أدب الرجل ونقده.

ومهما تكن الحوافز التي دفعتني إلى هذا الموضوع فقد استقر لدي أنّ أدب المرأة من التنوع والكثرة حيث تصعب الإحاطة به، فارتأيت، ما دام ذلك كذلك، أنْ يقتصر هذا الكتاب على نقد الشعر، واخترت من الناقدات،على هذا المستوى، ما في ظنّي بأنّ لهنّ في هذا الحقل القدح المعلّى والنصيب الأوفى.

ومن الضروري الإشارة – هنا – إلى أن هذا الموضوع ليس هو الأول في بابه، فقد تقدّمت عليه مجموعة من الدراسات لعدد من الدارسين، ولكن أقربها إلى هذا الكتاب ثلاث: الأولى، دراسة سعاد المانع المنشورة بمجلة حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت عام 2000 وعنوانها **"المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربي:**

قراءة لنصوص النقد المنسوب لسكينة بنت الحسين" والثانية دراسة محمد الجالي المنشورة بمجلة جامعة أم القرى بالسعودية عام 2000 وعنوانها "المرأة الناقدة في الأدب العربي". وعلى الرّغم من تقدير الباحث لهاتين الدراستين فإنّ ما يلاحظه عليهما أنّ الأولى إنّما ينحصر اهتمامها في نقد الشعر عند سكينة بنت الحسين لا غير في حين تتوسع الثانية لتشمل ناقدات أخريات في نقدنا القديم، وتتحدّث بعد ذلك عن النقد الأدبي عند المرأة كما يجلّيه نقد الشعر والرواية والقصة والمسرحية، مما يعني أنّ نقد الشعر لم يكن إلاّ ملمحاً من ملامح النقد الأدبي المتعددة عند المرأة.

أمّا الدراسة الثالثة الأكثر التصاقاً بموضوع هذا الكتاب، فهي لرفعت عبد الله مرايات التي تقدّم بها للحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بجامعة مؤتة عام 1999 وعنوانه "المرأة الناقدة للشعر العربي الحديث".

وقد بذل صاحب هذه الدراسة من الجهد في الإعداد لدراسته ما وسعته الطاقة، ولقي فيها من التوجيه والإرشاد من مشرفه الدكتور محمد الجالي ما لقيه، فجاءت كما تبدو لي معتدلة القول، سديدة الرأي، محكمة المنهج. إلاّ أنّ ما أود أنْ أشير إليه أنّ دراستي في هذا الكتاب قد نحتْ منحى مغايراً لما نحاه المرايات في دراسته. ففي الوقت الذي عنى فيه المرايات ببيان المعنى اللغوي والاصطلاحي للنقد، وتطور الجهود النقدية للمرأة العربية تاريخياً، والجهود النقدية للمرأة العربية في دراسة الشعر، وجهود نازك الملائكة في نقد القصيدة بمختلف صورها: القصيدة العمودية والقصيدة الحرة والقصيدة النثرية، ومنهجية الناقدة العربية في المناهج النقدية المختلفة وانعكاس هذه المناهج في نقدها - في ذا الوقت كله فإنّني قد نهجت في هذا الكتاب منهجا مختلفا عن ذلك.

وثمة دراسات تنصب على دراسة النقد الأدبي عند هذه الناقدة أو تلك مما يمكن أنْ أشير إليه، من ذلك مثلا دراسة عبد الرضا علي الموسومة بـ "نازك الملائكة ناقدة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995. ودراسة محمد بن عبد الحي "التنظير النقدي والممارسة الإبداعية"، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2001 تحدث فيها عن شعراء نقاد، من ضمنهم نازك الملائكة. ودراسة محمد ولد بوعليبة

"**النقد الغربي والنقد العربي**"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002. وتناول فيها أثر النقد الغربي على يمنى العيد وخالدة سعيد.ودراسة الباحث نادر علي سليمان" **البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث"-يمنى العيد أنموذجا-**، تقدّم بها للحصول على درجة ماجستير من قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك، 2006.

لقد تناولت في هذا الكتاب النقد الأدبي الحديث عند المرأة، نقد الشعر. وفي تصوري فإنّ دراسة هذا الموضوع لا تتم إلاّ بدراسة جوانب ثلاثة، استقل كل جانب منها بفصل: الأول مفهوم الشعر، والثاني وظيفة الشعر، والثالث أداة الشعر. على أن يسبق هذه الجوانب كما في تصوري - أيضا- تمهيد وأن تتلوها خاتمة. أمّا التمهيد فقد توقفت فيه عند المرأة ونقدها للشعر في التراث النقدي والبلاغي. وأمّا الخاتمة ففيها صفوة ما قد أنجزته من قبل، وما يترتب على ذلك من ملاحظات. وارتأيت أن ينتهي هذا الكتاب بملحق يتضمن المصادر الأساسية لهذه الدراسة وكذلك وصف ببليوجرافي لنقد الشعر عند المرأة في العصر الحديث غير تلك المصادر التي اعتمدت عليها.

وقد حدّدت لنفسي ما أتوخاه من مضمون هذا الكتاب، وهو استكشاف تصور المرأة النقدي للشعر: مفهوماً ووظيفةً وأداة. فاستخدمت من مناهج الدراسة النقدية ما يحقق لي هذا الغرض والمقصد، إنّه المنهج الذي يقوم على استقصاء المادة النقدية للمرأة والرجوع إليها في مظانها سواء أكانت منشورة في بحث أو كتاب، وترتيب هذه المادة عند ناقدة ناقدة حيث تمكّنني من نسبة السبق - إن وجد- الى صاحبته، وملاحظة وجوه التماثل أو الاختلاف في مقاطع هذا التصور أو مفاصله، والتعرّف إلى المرجعيات النقدية التي ظلّ هذا التصور ينظر إليها ويحاول الاستفادة منها.

هذا هو موضوع الكتاب والحافز له وأهدافه ومنهجيته، فإن أصبتُ فيما ذهبتُ إليه فذلك بتوفيق من الله تعالى، وإن جانبت الصواب فذلك من طبيعة البشر وفوق كل ذي علم عليم.

ولأنّ الشكر مطلب عقائدي وفضيلة أخلاقيّة (لا يشكر الله من لا يشكر الناس)، أقفُ إجلالا واحتراما لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور قاسم المومني الذي تعلّمت منه الكثير، ومنحني الكثير من وقته، فلم يأل جهدا في مساعدتي، وإنارة دربي، وتصحيح مساري، ومهما قلت فالعبارة تضيق لكنّ الرؤية تتسع. والشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد أحمد المجالي على ما أسلف من جميل الصنع وحسن الرعاية وروعة مساعدته. كما وأتقدم بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان إلى وزارة الثقافة ممثلة بمعالي السيدة نانسي باكير وكل العاملين في الوزارة على دعمها طباعة هذا الجهد الأدبي ونشره.

**والله الموفق أولا وآخراً، والحمد لله رب العالمين.**

**الدكتور جبر خالد العزام**
**إربد – الأردن**
**1430هـ/ 2009م**

# التمهيد

## المرأة ونقد الشعر في التراث النقدي والبلاغي

يعد النقد من المواهب والمكتسبات التي يتعرض لها الرجل والمرأة على حد سواء، فـ ﴿ لِّلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا ٱكۡتَسَبُواْۖ وَلِلنِّسَآءِ نَصِيبٌ مِّمَّا ٱكۡتَسَبۡنَ ﴾[1]. ويؤكد النقاد ضرورة توفر الفطرة قبل المؤهلات العلمية المكتسبة التي تعد رافداً قوياً في إيجاد الناقد المميز، لأن النقد - بحسب رأي علي جواد طاهر - موهبة فطرية تولد مع ولادة الناقد[2]، ولابد للفطرة من مكتسبات تصقلها وتغذّيها، والمؤهلات المكتسبة في النقد عديدة تزداد بمرور الزمن[3]، ويؤكد داوود سلوم أهمية هذه المكتسبات في شخصية الناقد بقوله" فالثقافة العميقة والشاملة والملونة والمتنوعة والمعرفة الجيدة بلغة وبأكثر من لغة هي سمة ضرورية لخلق الناقد الجيد"[4]. والفطرة والاكتساب ركنان لا يرتبطان بالذكورة وحدها أو بالأنوثة وحدها، بمعنى أنهما قد يتواجدان لديهما معا. فالنقد في النهاية هو نقد، وهو فعل ونشاط إنساني، والمعيار الوحيد الذي يميزه الإبداع لا جنس المبدع.

وبناء على ذلك فالنقد غير مرتبط بالذكورة والأنوثة، وشروط الناقد الجيد قد تنطبق على الرجل والمرأة دون تمييز، وعدم وصول صوت المرأة الناقدة بنفس الدرجة والمستوى لصوت الرجل الناقد ومؤلفاته النقدية الكثيرة في تراثنا الأدبي لا يعني أن النقد حكر على الرجل دون المرأة أو أن هناك موانع تحول بين المرأة والنقد.

وقد ورد في كتب الأدب والنقد والتراجم والسير روايات وأخبار تتصل بالمرأة ونقدها للشعر جاءت على شكل آراء وملاحظات تدخل في إطار النقد الأمر الذي يدل –نحو ما عبرت

---

(1) سورة النساء، آية رقم:32.

(2) علي جواد طاهر: **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988، ص 343.

(3) المرجع نفسه، ص 344.

(4) داوود سلوم: **مقالات في تاريخ النقد العربي**، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص 19.

سعاد المانع– على أن الثقافة العربية تقبل أن يكون نقد الشعر من قول المرأة[1] وأن المرأة كان لها اجتهاد في نقد الشعر.

ومن أقدم النساء اللواتي وصل صوتهن النقدي في العصر الجاهلي **أم جندب زوج الشاعر امرئ القيس**، فقصة نقدها لامرئ القيس وعلقمة الفحل والموازنة بينهما وردت في الكتب والمصادر التي تعنى أساسا بالشعر والنقد، وهذا يعني أن نقد أم جندب أدرج ضمن نقد الشعر، ولم يهمل خارج إطار النقد الأدبي بوصفه شيئاً هامشياً أو من النوادر.

يقول ابن قتيبة (ت276هـ) في معرض حديثه عن علقمة بن عبدة وسبب تلقيبه بالفحل: "وسُمِّيَ بذلك لأنه احتكم مع امرئ القيس إلى امرأته أم جندب لتحكم بينهما، فقالت: قولا شعراً تصفان فيه الخيل، على روي واحد، وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

**خَلِيلَيَّ مُرَّا بِي على أُمِّ جُنْدُبِ     لِنَقْضِيَ حاجاتِ الفُؤادِ المُعَذَّبِ**

وقال علقمة:

**ذهبت مِنَ الهِجْرَانِ في كُلِّ مَذْهَبِ     وَلَمْ يَكُ حَقّاً كُلُّ هَذا التَّجَنُّبِ**

ثم أنشداها جميعاً. فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال: وكيف ذاك؟ قالت: لأنك قلت:

**فللسَّوْطِ أُلْهُوبٌ ولِلساق درة     ولِلزّجْرِ منه وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذِبِ**

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته[2] بساقك. وقال علقمة:

**فأَدْرَكَهُنّ ثانِياً مِن عِنَانِه     يَمُرُّ كَمَرِّ الرائِحِ المُتَحَلِّبِ**[3]

---

(1) سعاد المانع: **هل تحمل الثقافة العربية صورة واحدة للمرأة**، مجلة علامات،المغرب، ج39، مجلد10،2001، ص 332.

(2) مريته: إذا استخرجت ما عنده من الجري بسوط أو غيره.

(3) الرائح: الشحاب، المتحلب: المتساقط.

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق، ولا زجره. قال: ما هو بأشعر مني ولكنك له وامق[1]، فطلّقها فخلف عليها علقمة، فسمي بذلك (الفحل)"[2].

وقد حظي هذا النص النقدي المنسوب لأم جندب باهتمام كبير من النقاد والدارسين المحدثين، وأفردوا له حيزاً في دراساتهم وأبحاثهم النقدية، فمنهم من وضع قصة هذا النقد في موضع الشك وعدم صحة وجوده في الأساس، وهو ما ذهب إليه طه حسين:[3] وعبد الرحمن عثمان[4] ومحمد بن عبد الرحمن[5] .ومن الدارسين من آمن بصحة هذا النص النقدي وما جاء به ومنهم بدوي طبانة[6]. ومحمد إبراهيم نصر[7]. وبين الرافضين والمؤيدين لهذه القصة فريق وسط قبل قصة النقد، ولكنهم رفضوا ما ذكر من اشتراط أم جندب للمقاييس النقدية في الموازنة بين امرئ القيس وعلقمة، وهذه المقاييس هي وحدة الموضوع والروي والقافية. وهو ما ذهب إليه طه أحمد إبراهيم معللاً ذلك أن الجاهليين غير ملمّين بالفرق بين الروي والقافية، وأن هذه الألفاظ لم تستعمل في العصر الجاهلي بمعناها الاصطلاحي[8]

وقد أورد حسن النبداري، قصة أم جندب وذكر مقاييس النقد عندها دونما نقاش أو إشارة إلى تشكك الباحثين في وجود هذه المقاييس في ذلك العصر[9].

---

(1) وامق: محبة.

(2) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي للطباعة، القاهرة، ط3، 1977، ج1، ص 225.

(3) طه حسين: **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1969، ص208.

(4) عبد الرحمن عثمان: معالم النقد الأدبي، مطبعة المدني، القاهرة، 1968، ص107.

(5) محمد بن عبد الرحمن الهدلق: **قصة نقد أم جندب لامرئ القيس وعلقمة الفحل**، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، الرياض، مجلد 2، 1990، ص 3 وما بعدها.

(6) بدوي طبانة: **دراسات في نقد الأدب العربي**، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1974، ص65.

(7) محمد إبراهيم نصر: **النقد الأدبي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام**، دار الفكر العربي، د.م، ط1، 1398هـ، ص52.

(8) طه احمد إبراهيم: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، المكتبة العربية، بيروت، 1981، ص22.

(9) حسن النبداري: **مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991 ص45.

ومهما كانت مواقف الدارسين من هذه القصة فإن هذا الاختلاف دليل على مكانة هذا النص النقدي وأهميته، كونه جاء في مرحلة ما قبل التدوين من التاريخ الأدبي والنقدي، وكذلك لأنه ينسب إلى امرأة، وهو ما يعنينا في هذا المقام.

وحكومة أم جندب -كما وردت - تقوم على أسس واضحة في الموازنة بين الشاعرين، وهي: وحدة الموضوع والوزن والقافية أو الروي. وهذه الأسس هي التي تحدَّث عنها الآمدي فيما بعد، حيث يقول:"ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى...."[1].

وهي حين تحكم لعلقمة لم يكن حكمها عاماً ومطلقاً، وإنما كان معللاً ، فصورة فرس علقمة أكمل من صورة فرس امرئ القيس، حيث ان امرأ القيس ألهب فرسه بسوطه، وحركه بساقه، وزجره بصوته. أمَّا علقمة فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه لم يضربه بسوط ولا مراه بساق، ولا زجره بلفظ. وأم جندب بذلك تنشد المثالية والكمال لا الحال الواقع فعلاً، "فليس المطلوب من الشاعر في نظرها أن يكون صادقاً في تصويره واقعياً في نظرته، وإنما ينبغي أن ينظر إلى المثل الأعلى"[2].

ومن الملاحظ على حكم أم جندب أنها اتخذت الصورة معياراً نقدياً للمفاضلة بين الشاعرين، وذلك عن طريق المقارنة بين صورة الفرس عند كل منهما، وتحكم بالأفضلية بناء على مقدار إحكام أحد الشاعرين للصورة، ومثل هذا النقد استدل منه عبد الإله الصائغ على أن عيار التفضيل والموازنة بين الشعراء في العصر الجاهلي كان قائماً على أساس الصورة ويقول: "لقد فضَّلت أم جندب شعر علقمة على شعر زوجها امرئ القيس؛ وعلَّلت التفضيل على أساس الصورة، فصورة فرس علقمة كانت كريمة على خلاف صورة فرس امرئ القيس"[3]. وكذلك استدل عبد العزيز عتيق من مفاضلة أم جندب "على التفات النقد في الجاهلية إلى الصورة الشعرية"[4].

---

(1) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972، ص6.

(2) محمد إبراهيم نصر: **النقد الأدبي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام**، ص47.

(3) عبد الإله الصائغ: **الصورة الفنية معياراً نقدياً**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987، ص22.

(4) عبد العزيز عتيق: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1986، ص22.

وماوية بنت عفرز كانت من الاصوات النقدية في الحكم والموازنة بين لشعراء، إذ تقول الرواية أن حاتما الطائي أتاها خاطباً: فوجد عندها النابغة ورجلاً من الأنصار من النبيت، فقالت لهم: انقلبوا إلى رحالكم، وليقل كلّ واحد منكم شعراً يذكر فيه فعاله ومنصبه، فإني أتزوج أكرمكم واشعركم. فانصرفوا.... وصبحوها فاستنشدتهم، فأنشدها النبيتي:

هلاّ سألتِ النبيتّين ما حسبي عند الشتاء إذا ما هبّت الريحُ
ورد جازرهم حرفاً مُصرّمة في الرّأسِ منها وفي الأصلاء تمليح
وقال رائدُهم: سيّان ما لهمُ مِثلانِ مثلٌ لمن يرعى وتسريحُ
إذا اللّقاحُ غدتْ مُلقى أصرتها ولا كريمَ من الولدانِ مصبوحُ

فقالت له: لقد ذكرتَ مجهدة، ثم استنشدت النابغة، فأنشدها يقول:

هلاّ سألتِ بني ذبيان ما حسبي إذا الدّخان تغشّ الأشمطَ البرما
وهبّتْ الريحُ من تلقاء ذي أرلٍ تُزجى مع الليل من صرّادها الصّرما
إنـي أتمم أيساري وأمنحُهم مثنى الأيادي وأكسو الجفنة الأدُما

فلمّا أنشدها قالت: ما ينفك الناس بخير ما ائتدموا، ثم قالت: يا أخا طي أنشدني فأنشدها:

أماويّ قد طال التّجنّبُ والهجرُ وقد عذرتني في طلابكم العُذْرُ
أماوي إنّ المال غادٍ ورائحٌ ويبقى من المال الأحاديث والذّكرُ
أماوي إنـي لا أقول لسائلٍ إذا جاء يوماً: حلّ في مالنا النّذرُ

فلما فرغ حاتم من إنشادها... قالت: إن حاتماً أكرمكم وأشعركم[1].

---

(1) أبو فرج الأصبهاني، علي بن الحسين بن محمد: **الأغاني**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1927، ج17، ص380.

إن صوت ماوية النقدي ماثل في هذه الرواية بوضوح معتمد على المضمون الذي لم يخرج عن إطار الفخر بالكرم والمباهاة به- معيار الحكم وأساس الأفضلية - وهو ما طلبته ماوية من الشعراء الثلاث، فالشاعر الذي يبدع ويمتاز في إظهار كرمه شعراً سيحظى بماوية زوجة له، وهو ما أبدع به حاتم الطائي - مثال الكرم ورمزه قديما وحديثا - فحكمت له وفضلته على النابغة والنبتي .

**وسعدى أم أوس بن الحارثة الطائي** أدركت أهمية الشعر وتأثيره في حياة الفرد والجماعة، فقد نقل المبرد أن النعمان بن المنذر منح أوس بن الحارثة الطائي حلّة لكرمه، ولم يرَ حساده سبيلاً إلى الاشتفاء منه إلاّ أن يغروا شاعراً بهجائه، فدفعوا لبشر بن أبي حازم ثلاثمائة ناقة في سبيل ذلك، وأرسل بشر لسانه في أوس بن الحارثة وعرّض بأمه سعدى بنت حصن مفحشاً في الهجاء، ووقع بشر بعد ذلك أسيراً بيد أوس فدخل على أمه سعدى يُبَشّرُها بأسر الشاعر بشر الذي هجاها فاستحق أن يُحْرَقْ. فقالت سعدى : «قبّح الله قوماً يسودونك أو يقتبسون من رأيك، لقد مات أبوك فرَجَوْتُك لقومِك عامة، فأصبحتُ والله لا أرجوك لنفسك خاصة... أزعمتَ أنك تحرق رجلاً هجاك؟ إذاً فمن يمحو ما قال فيك؟... وقالت له: إني أرى أن تردّ عليه ماله وتعفو عنه... فإنه لا يغسل هجاءه إلا مدحه. فامتثل أوس لمطلب أمه وخرج إلى بشر، وأنبأه بما أمرتْ به أمه سعدى، فبهتَ الشاعر لحظة ثم قال: لا جرم والله لا مدحتُ أحداً حتى أموت غيرك وانطلق ينشد :

**إلى أوْس بـــن حَارِثَـــةَ بـــنْ لَـــأم    لِيَقْـــضِيَ حَـــاجَتِي، ولقـــد قَـــضَاهَا**
**وَمَـا وَطِـئَ الثَّـرى مِثْـلُ ابـنِ سُـعْدَى    وَلا لَـــبِسَ النِّعَـــالَ ولا احتَـــذَاهَا**[1]

ومن ذلك أيضا المرأة التي جاءت إلى الأعشى فقالت:

"إن لي بناتٍ قدْ كسدْنَ عليّ، فشبب بواحدة منهن لعلها أن تُنفقُ... فما زال يشبِّب بواحدة فواحدة منهنّ حتى زُوِّجن جميعاً"[2].

---

[1] المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: **الكامل**، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ب.ت، ج1، ص232.

[2] أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج9، ص118.

لقد رأتْ هذه المرأة أن الشعر خير وسيلة يذاع بها لمن أراد أن يسجل مأثرة أو يذيع فضلاً، ذلك لأنه سريع الانتشار وأبرع في التأثير، ويُلقى في المحافل والأسواق، ويسمعه الناس ويتناقلونه.

والخنساء (ت 24هـ) من الشخصيات النسائية المشهورة التي حظيت بمرتبة لائقة ومتقدمة بين شواعر العرب، فقد "أجمع أهل العلم بالشعر أنه لم تكن امرأة قبلها ولا بعدها أشعر منها"[1]. وما يروى كذلك عن الشاعر جرير وشهادته للخنساء بأنها تفوقه مرتبة في ميدان الشعر[2]، لكن غيابها عن الساحة النقدية هو ما يدعو للغرابة باستثناء لمحات تشير إلى اتصالها بنقد الشعر. ومن ذلك ما أوردته من ملاحظات على بيت شعر لحسان بن ثابت:

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمعنَ في الضُّحى ... وأسيافنا يقطُرْنَ من نَجدةٍ دَمَا

تبين فيها مظاهر الضعف في افتخاره، فتقول له" قلت -لنا الجفنات- والجفنات ما دون العشر، ولو قلت الجفان لكان أكثر. وقلت -الغرّ- والغرّة بياض في الجبهة، ولو قلت البيض لكان أكثر اتساعاً. وقلت -يلمعن- واللمع شيء يأتي بعد شيء، ولو قلت يشرقن لكان أكثر؛ لأن الإشراق أدوم من اللمعان. وقلت -بالضحى- ولو قلت بالدجى لكان أكثر طراقاً. وقلت -أسياف- والأسياف ما دون العشرة، ولو قلت سيوف لكان أكثر. وقلت -دما- والدماء أكثر للدم. فسكت حسان ولم يجد جواباً"[3].

إن نقد الخنساء هذا يعدّ من النقد اللغوي الذي يُشكّل مادة النقد في أطواره الأولى، فقد اتجهت الخنساء في نقدها إلى الجانب الدلالي للألفاظ وحسن اختيارها ووضعها في سياقها الخاص، وذلك إيماناً منها بأهمية التأثير الذي تحدثه في نفس المستمع. فهي تنكر على

---

(1) ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي: **الإصابة في تمييز الصحابة**، المطبعة الشرفية، القاهرة،1907، ج8، ص67.

(2) العاملي، زينب بنت علي: **معجم أعلام النساء المسمى(الدر المنثور في طبقات ربات الخدور)**، تحقيق منى محمد الخرّاط، مؤسسة الريّان للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص 192.

(3) زينب العاملي: **معجم أعلام النساء**، ص 193. وانظر ما ورد في كتاب عائشة عبد الرحمن: **الخنساء**، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1970، ص 62-63.

حسان استخدامه لألفاظ ومفردات لغوية غير منسجمة ولا تليق بالسياق العام لشعره وهو الفخر. وهي دعوة صريحة منها بضرورة مراعاة المقام أو السياق العام الذي يفرض على الشاعر الاهتمام بكل ما من شأنه إنجاح عمله الإبداعي، لاسيما فيما يتعلق بحسن اختيار الألفاظ ولياقتها أو مناسبتها للموضوع والمعاني المطلوبة. فحسان بن ثابت- وحسب نقد الخنساء له- لم يصل إلى الغاية المرجوة في الفخر والمباهاة.

وقد أشار كمال بشر إلى أن هذا النقد ما هو إلا دليل على اختلاف القبيلين (الخنساء ومنقودها) في محصولهما اللغوي وفي رؤيتهما للظرف والموقف الذي أنشد حسان فيه[1].

ومن الملاحظات النقدية المنسوبة للخنساء ما أورده الأصبهاني عن حسان بن ثابت وطلبه من الخنساء هجاء قيس بن الخطيم، "فقالت: لا أهجو أحداً أبداً حتى أراه. قال: فجاءته يوماً فوجدته في مشرقة ملتفاً في كساء له، فنخسته برجلها وقالت: قم، فقام، فقالت أدبِر، فأدبر، فقالت: أقبلْ، فأقبل: قال: والله لكأنها تعترض عبداً تشتريه، وعاد إلى حاله نائماً، فقالت: والله لا أهجو هذا أبداً"[2].

والرواية السابقة تشير إلى رؤية الخنساء النقدية في غرض الهجاء، فهي ترفض هجاء الشخص دون معاينته أو مشاهدته؛ لأن ذلك يمنحها مادة غنية في إبداعها الشعري، ولأن الهجاء عندها مقترن بالصفات الشخصية أو الجسدية للشخص، ولهذا رفضت الهجاء وأصرتْ على رؤية قيس بن الخطيم. وكان قيس بن الخطيم يوصف بجمال الوجه واعتدال الخلقة، فلا عيب فيه، إذ ورد في الأغاني أن قيس بن الخطيم كان مقرون الحاجبين، أدعج العينين أحمر الشفتين برّاق الثنايا، كأنّ بينها برقاً، ما رأته حليلة رجل قط إلا ذهب بعقلها[3]. ولهذا رفضت هجاءه بعد رؤيتها له "والله لا أهجو هذا أبداً"، فهي لم تجد في صفاته الشخصية ما يشكل مادة للهجاء في شعرها. الأمر الذي يشير إلى أن للخنساء رؤية خاصة في الهجاء

---

(1) كمال بشر: **علم اللغة الاجتماعي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1997، ص83.

(2) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج3، ص10.

(3) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج3، ص9.

ومعانيه وأساسه الشكل أو الصفات الجسدية للشخص. وقد أشار إلى هذه الرؤية النقدية الخاصة بالخنساء وليد محمود خالص بقوله معقباً على هذه الرواية "ترسي الخنساء مذهباً في الهجاء لا يقوم على قدح الإنسان وثلب المكارم وحدها، بل يقرن بهذا كله التغلغل إلى الصفات الشخصية أيضاً"[1].

وفي العصر الإسلامي تطالعنا **عائشة بنت أبي بكر رضي الله عنها (ت 58هـ)** بآراء وملاحظات نقدية تتصل بالشعر خصوصا أنه قد عرف عنها تميزها بروايتها للشعر، وقد شهد لها بذلك أعلام كبار. فقد روي عن هشام عن أبيه أنه قال: "لقد صحبت عائشة فما رأيتُ أحداً قط كان أعلم بآية نزلت ولا بفريضة ولا بسنة ولا بشعر ولا أروى له ولا بيوم من أيام العرب ولا بنسب... ولا بقضاء ولا طب منها"[2].

إن الأساس الذي تنطلق منه عائشة رضي الله عنها في رؤيتها للشعر ينسجم مع الإسلام ومبادئه، وتحدد موقفها من الشعر بقولها:

"إنّ الشعر بمنزلة الكلام، حسنه كحسن الكلام وقبحه كقبيح الكلام"[3]. فعلى هذا الأساس تتعامل عائشة مع الشعر نظماً وحفظاً ورواية وتمثلاً به في شؤون حياتها المختلفة.وعائشة في مقولتها هذه تودّ أن تبين لنا أن الكلام الذي يتداوله الناس في حياتهم اليومية للتعبير عن حاجياتهم ورغباتهم وأحاسيسهم ومواقفهم، يحمل في ثناياه الحسن والرديء، سواء كان لفظاً أو معنى. وهذا الكلام نفسه المتداول بين الناس هو مادة الشعر الأولى. وكما أن الكلام العادي فيه الحسن والقبيح، فكذلك الأمر بالنسبة للشعر، فما ينطبق من أحكام ومقاييس في الجودة والرداءة والقبح والحسن على الكلام العادي ينسحب على الشعر أيضاً، فالحسن حسن والقبيح قبيح سواء في الشعر أو الكلام العادي.

---

(1) وليد محمود خالص: **النقد الأدبي في كتاب الأغاني**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ج1، ص465.

(2) الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد: **سير أعلام النبلاء**، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة للطباعةوالنشر، بيروت، ط1، 1981، ج 2، ص183.

(3) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،بيروت،ط5، 1981،ج1، ص27.

وأدركتْ عائشة رضي الله عنها قيمة الشعر وأثره، لاسيما فيما يتصل بجانب الفصاحة والبلاغة وعذوبة اللسان، وذلك برسالتها الواضحة بضرورة توجيه الأبناء إلى الشعر فتقول: "رووا أولادكم الشعر تعذب ألسنتهم"[1].

وأهمية الشعر عند عائشة مرتبطة بالجانب الأخلاقي، وذلك لما ينطوي عليه الشعر من قيم أخلاقية وفضائل، ولهذا فقد كانت معجبة بشعر حجيّة بن المضرب وتحضّ على روايته؛ لأنه يعين على البرّ حسب قولها[2].

وتدافع عائشة رضي الله عنها عن الشعر في سياق توضيحها لحديث رواه أبو هريرة رضي الله عنه أن الرسول عليه الصلاة والسلام قال: "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً ودماً، خير له من أن يمتلئ شعراً"[3]. فالحديث في نصه هذا يرفض الشعر كله. فلما بلغ عائشة هذا الحديث رفضت قبوله على هذا النحو ولما فيه من فهم خاطئ لموقف الرسول عليه السلام من الشعر.إذ أدركت أن نقصاً اعترى هذا الحديث، ولهذا قامت بتصحيح رواية أبي هريرة بجبر النقص فيها، وقالت: "لم يحفظ الحديث، إنما قال رسول الله ﷺ: لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً ودماً خير له من أن يمتلئ شعراً هجيت به"[4]. هكذا يستقيم شأن الحديث على ضوء موقف الإسلام والرسول ﷺ ن الشعر.

وهي في دفاعها عن الشعر تؤكد "أن الشعر منه حسن ومنه قبيح، خذ بالحسن ودع القبيح..."[5]، فالشعر عندها ليس عيباً في ذاته وإنما فيما يحمله من مضمون أو معنى، فقد يكون هذا المضمون منسجماً مع الإسلام ومبادئه، وقد يكون على خلاف ذلك. ولأن عائشة رضي الله عنها عاصرتْ الدور الكبير الذي لعبه الشعر والشاعر في المنافحة عن

---

(1) ابن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد : **العقد الفريد**،، تحقيق أحمد أمين وأحمد زين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت،1982، ج5، ص274.

(2) ابن منظور: **لسان العرب**، ج19، ص66.

(3) آمال قرداش بنت الحسين: **دور المرأة في خدمة الحديث في القرون الثلاثة الأولى**، (من سلسلة كتاب الأمة)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر،ع70، 1420هـ، ص50.

(4) آمال قرداش بنت الحسين: **دور المرأة في خدمة الحديث في القرون الثلاثة الأولى**، ص51.

(5) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: **الأدب المفرد**، خرج أحاديثه محمد فؤاد عبد الباقي، دار البشائر الإسلامية، بيروت،ط3، 1989، ص299.

الإسلام والرسول ضد الأعداء، فقد أدركت قيمة الشعر والعطاء الكبير للشعراء ودورهم الكبير في الدعوة الإسلامية لا سيما شاعر الرسول عليه السلام حسان بن ثابت ﷺ .

وفي العصر الاموي تطالعنا **ليلى الأخيلية** (ت80هـ) التي سمت الى مكانة مميزة في الأدب العربي شعراً ونثراً، وقد حظي شعرها باهتمام ملحوظ، فها هو المبرد يقدّمها مع الخنساء على فحول الشعر بقوله "وكانت الخنساء وليلى الأخيلية في أشعارهما متقدمتين لأكثر الفحول، وقلما رأيت امرأة تتقدم في صناعة"[1]. ويذكر الحصري أن أبا زيد الأنصاري وازن بين ليلى والخنساء مع شيء من التحليل في بيان منزلة كل منهما، إذ قال: "ليلى أغزر بحراً، وأكثر تصرفاً، وأقوى لفظاً، والخنساء أذهب في عمود الرثاء"[2]. ولا شك أن هذا التميز الإبداعي الكبير والمكانة الراقية لليلى لابدّ وأن يثمر صوتاً نقدياً قادراً على الحكم والتمييز بين الشعراء والمفاضلة بينهم، وقد وصلنا ما يوحي إلى مكانة ليلى وحسها النقدي، ولكنه ليس بالقدر الذي يتناسب مع شعرها وتميزها الإبداعي فيه.

يروي عنها صاحب زهر الألباب أنها حاجّتْ النابغة الجعدي فأفحمته[3]. والمحاجاة تتصل بالنقد، ولكن لم يوردْ لنا ما يتعلق بهذه المحاجاة، ولكن إذا علمنا منزلة النابغة فهو من الشعراء الذين يشار لهم بالبنان بين الشعراء، ومحاجاة مثل هذا الشاعر الكبير لليلى وإفحامها له إشارة واضحة على تميز ليلى وبراعتها في القول وفنونه ونقده، وهو ما دفع كبار شعراء عصرها إلى الاحتكام لها طالبين رأيها في أشعارهم،إذ يورد الأصبهاني مفاضلة ليلى الأخيلية بين الشعراء بعد أن يذكر أبياتا شعرية أولها:"

**أما القطاة فـإني سـوف أنعتُهـا　　　نعتاً يوافق منها بعض ما فيها**

ويُعلّق الأصبهاني على هذه المقطوعة وسبب إيرادها بقوله: إن العجير السلولي وأوس ابن غلفاء الهجيمي ومزاحماً العقيلي والعباس بن يزيد بن الأسود الكندي وحُميد بن

---

(1) الحصري، أبو إسحاق ابراهيم بن علي: **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق وضبط وشرح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4،1972،ج4، ص999.

(2) الحصري: **زهر الآداب وثمر الألباب**،ج4، ص999.

(3) المصدر نفسه، ج4، ص1010.

ثور الهلالي اجتمعوا فتفاخروا بأشعارهم وناشدوا وادّعى كل واحد منهم أنه أشعر من صاحبه، ومرّ بهم سربُ قطا، فقال أحدهم: تعالوا حتى نصف القطا، ثم نتحاكم إلى من نتراضى به، فأينا كان أحسن وصفاً لها غلب أصحابه، فتراهنوا على ذلك. فقال أوس بن الغلفاء الأبيات المذكورة وهي (أما القطاة...).

وقال حُميد أبياتاً وصف ناقته بها، ثم خرج إلى صفة القطاة فقال:

كما انصلتتْ كدراءُ تسقي فراخها ... بشمْظة رِفْهاً والمياه شعوب

وقال العباس بن يزيد بن الأسود هكذا ذكر ابن الكلبي وغيرها يرويها لبعض بني مرة:

حذّاءُ مُدْبرةً سكّاءُ مقبلةً ... للماء في النحر منها نوْطةٌ عجبُ

وقال مزاحم العقيلي:

أذلك أم كدريَةٌ هاجَ وِرْدها ... من القيظ يومٌ واقدٌ وسَمومُ

وقال العجير –فيما روى ابن الكلبي– وقد تروى لغيره:

سأغلبُ والسماء ومَنْ بناها ... قطاة مُزاحمٍ ومن انتحاها

قال: واحتكموا إلى ليلى الأخيلية، فحكمت لأوس بن غلفاء"[1].وقد ذكر المرزباني هذه الرواية باختلاف بسيط[2].

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج8، ص263.

(2) المرزباني، أبو عبد الله محمد: **أشعار النساء**، تحقيق سامي المعاني وهلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1995، ص25. وراجع ما أوردته مهى المبيضين في رسالة الماجستير الموسومة بـ **ليلى الأخيلية: حياتها وشعرها**، جامعة اليرموك، الأردن، 1993، ص40وما بعدها.

تحمل الروايتان مضموناً واحداً يؤكد مكانة ليلى بين كبار الشعراء وشخصيتها الناقدة التي ارتضى بها الشعراء حَكَماً بينهم لتقول رأيها في شعرهم وأيّهم الأفضل. وإذا نظرنا في منزلة بعض هؤلاء الشعراء ومكانتهم وجدناهم من الشعراء البارزين؛ فالنابغة الجعدي يضعه ابن سلام على رأس الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية[1]. وتميم بن أبي بن مقبل في شعراء الطبقة الخامسة من فحول الجاهلية[2]. وأوس بن غلفاء في شعراء الطبقة الثامنة من فحول الجاهلية[3]. وحميد بن ثور في شعراء الطبقة الرابعة من فحول الإسلام[4]. والعجير السلولي في فحول الطبقة الخامسة في الإسلام[5]. ومزاحم العقيلي يأتي في شعراء الطبقة العاشرة من فحول الإسلام[6].

هؤلاء الشعراء الكبار عندما يدَّعِي كل واحد منهم أنه الأشعر والأفضل في شعره ويتفقون جميعاً على تنصيب ليلى الأخيلية حكماً بينهم، فإنّ ذلك دليل على تميزها ومعرفتها بالشعر ونقده. ولا شك بأن موهبتها الشعرية ومكانتها الأدبية كان رافداً مهماً لشخصيتها الناقدة التي جعلت الشعراء يتجهون إليها لتحكم بينهم.

**وعائشة بنت طلحة** ت101هـ) عُرف عنها حفظها للشعر وروايته، وإدراكها مواطن الجمال والضعف فيه، وكانت تجتمع بالشعراء والرواة والأدباء حيث المساجلات والمناقشات والمنافسة فتحكم وتفاضل وتنتقد، ويؤكد ذلك ابن عمران البزازي في الأغاني بقوله: لّما تأيّمَتْ عائشة بنت طلحة كانت تقيم بمكة سنة، وبالمدينة سنة، تخرج إلى مال لها بالطائف عظيم وقصر لها فتتنزّه وتجلس فيه بالعشيّات فتفاضل بين الرماة[7]. وما كان لها أن تحظى بهذه المنزلة والمكانة الأدبية لولا ثقافتها الواسعة واهتمامها بالأدب والشعر وتبصرها به

---

(1) الجمحي، محمد بن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط2، 1974، ج1، ص51.

(2) الجمحي، محمد بن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، ج1، ص150.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص167.

(4) المصدر نفسه، ج2، ص584.

(5) المصدر نفسه، ج2، ص615.

(6) المصدر نفسه، ج2، ص770.

(7) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج11، ص190.

وذوقها الفني، وقدرتها على تمييز جيده من رديئه. وقد وصفها الزركلي بأنها كانت أديبة وعالمة بأخبار العرب، فصيحة اللسان[1].

وعند النظر في ما جاء من نصوص وروايات تتصل بعائشة بنت طلحة وملاحظاتها النقدية نجد أن نقدها يعتمد على المضمون أو المعنى لاسيما ما يتعلق بالغزل، وهي بذلك تمثل منهج سكينة بنت الحسين في نقد الشعر الغزلي، وهو ما أشار إليه عبد الله عفيفي بقوله بأنها "... كانت تتأثر خطوات سكينة في نقد الشعر والغناء والاجتماع بالمغنين والشعراء، والرواة والأدباء، وذوي الرأي والسناء. فتحدّث كلا بما عنى به، وخلق له حتى لا تدع له مجالاً يقول فيه"[2]. يُروى عن عائشة بنت طلحة أنها – وفي أحد مجالسها- طلبت من الشاعر النميري أن ينشدها شعراً في ابنة عمه زينب، فامتنع وقال: "ابنة عمي وقد صارت عظاماً بالية، قالت: أقسمت لما فعلت"، فأنشدها قوله:

نزلن بفخٍّ ثمَّ رحْنَ عشيةً ... يلبِّين للرحمن معتمراتِ

يُخَبِّئْن أطراف الأكفّ من التقى ... ويَخْرُجنَ شطْرَ اللّيلِ مُعتمراتِ

ولمّا رأتْ ركْب النميريِّ أعرضَتْ ... وكنّ من أن يَلْقَيْنَهُ حذراتِ

تضوّع مسكاً بطن نعمان أن مشت ... به زينبٌ في نسوةٍ خفراتِ

فقالت: والله ما قلتَ إلاّ جميلاً ولا وصفت إلاّكرماً وطيباً وتُقى ودينا أعطوه ألف درهم...[3].

وفي ملاحظتها النقدية هذه وحكمها العام من غير تعليل دلالة على حسن تقديرها وإعجابها بالشعر الفني العذب البعيد عن المجون والإسفاف، فهي معجبة بهذا الشعر الغزلي الجميل، وهذا الوصف الرائع لزينب ومن معها، فمثل هذا النقد يتسم بالصدق وتفضيل

---

(1) الزركلي، خير الدين الزركلي: **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ج3، ص240.

(2) عبد الله عفيفي: **المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها**، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1982، ج2، ص176.

(3) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج11، ص190.

العفة وتمجيدها في الشعر الغزلي وعائشة حين أطلقت حكمها العام "والله ما قلت إلا جميلاً" فهي تطلق هذا الحكم العام دون أن ترينا مكان هذا الجمال، أو نوع هذا الجمال: هل هو الجمال الفني أم جمال الصدق أم جمال الوصف؟ وإن كان الأقرب إلى قولها هو جمال الصدق حيث أنها تتابع: "ولا وصفت إلا كرماً وطيباً وتقى وديناً".

ومما يدل كذلك على تقديرها للشعر الجميل المعاني أنها عندما حَجَّت ذات عام أرسل إليها الحارث بن خالد يستعطفها قائلاً: يا ابنة عمي ألّي بنا أو عدينا مجلساً نراك فيه، فقالت: في غد أفعل. ثم رحلت عن مكة من ليلتها فقال الحارث في ذلك:

| | |
|---|---|
| مـــا ضـــرّكم لـــو قلـــتمُ ســـددا | إنّ المطايـــا عاجـــل غَـــدُها |
| ولهـــا علينـــا نعمـــةٌ ســـلفَتْ | لـــسنا علـــى الأيـــام نجحـــدها |
| لـــو تممـــتْ أســـباب نعمتهـــا | لتمّـــتْ بـــذلك عنـــدنا يـــدها |

فقالت عائشة حين سمعتْ بذلك: إنّه والله ما يقول إلاّ الطيب الرصين[1].

ومن الشواهد على تقديرها للغزل الرقيق والمعاني الجميلة قول عمر بن أبي ربيعة فيها:

| | |
|---|---|
| إنّ مـــن تهـــوى مـــع الفجـــر ظعـــنْ | للـــهوى والقلـــب متبـــاعُ الـــوطن |
| بانـــتِ الـــشمس وكانـــت كلمـــا | ذُكـــرتْ للقلـــب عـــاوده الـــددن |
| يـــا أبـــا الحـــارث قلـــبي طـــائر | فـــأتمر أمـــر رشـــيد مـــؤتمن |
| نظـــرتْ عـــيني إليهـــا نظـــرة | تركـــتْ قلـــبي إليهـــا مـــرتهن |
| لـــيس حـــب فـــوق مـــا أحببتهـــا | غـــير أن أقتـــل نفـــسي أو أجـــنّ |

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج 11، ص191.

فقالت عائشة حين سمعت هذه الأبيات: والله إنه يغالي فيما قصد ولكنه لم يقل إلا طيباً، ولم يذكر إلا نسيباً رقيقاً[1]، فقد كان عمر في شعره ومعانيه لائقاً لم يتجاوز حدود الأدب معها.

**وعقيلة بنت عقيل بن أبي طالب** نسبت إليها ملاحظات نقدية جاءت في الموشح، يقول المرزباني: بينما عقيلة جالسة قيل لها: العذري بالباب. فقالت: ائذنوا له. فدخل. فقالت له: أأنت القائل:

**فلو تركتْ عقلي معي ما بكيتها — ولكن طلابيها لما فات من عقلي**

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك، لولا أبيات بلغتني عنك ما أذنت لك وهي:

**علقت الهوى منها وليداً فلم يزل — إلى اليومِ ينمى حبّها ويزيد**
**فلا أنا مرجوعٌ بما جئتُ طالباً — ولا حبُّها فيما يبيد يبيد**

ثم قيل لها: هذا كثير عزة والأحوص بالباب. فقالت: ائذنوا لهما، ثم أقبلت على كثير فقالت: أما أنت يا كثير فألأم العرب عهداً في قولك:

**أريد لأنسى ذكرها فكأنما — تمثّل لي ليلى بكلّ سبيل**

ولم تريد أن تنسى ذكرها؟ أما تطلبها إلاّ إذا مثلت لك، أما والله لولا بيتان قلتَهُمَا ما التفتُّ إليك، وهما قولك:

**فيا حبّها زدني جوىً كلَّ ليلةٍ — ويا سلوةَ الأيّامِ موعدك الحشر**
**عجبتُ لسعيِّ الدّهر بيني وبينها — فلما انقضى ما بيننا سَكَن الدّهر**

---

[1] أبو فرج الأصبهاني : **الأغاني**، ج11، ص196

ثم أقبلتْ على الأحوص فقالت: وأمّا أنت يا أحوص فأقلّ العرب وفاء في قولك:

مـن عاشـقين تراسـلا فتواعـدا ... لـيلاً إذا نجـم الثريـا حلقـا
بعثـا أمامهمـا مخافـة رقبـة ... عبـداً ففـرّق عنهمـا مـا اشـفقا
باتـا بـأنعم عيـشةٍ وألـذّها ... حتـى إذا وضـح الـصباح تفرّقـا

الا قلت تعانقا؟ أما والله لولا بيت قلته ما أذنت لك وهو:

كم من دنيٍّ لها قد صرت أتبعه ... ولو صحا القلب عنها صار لي تبعا

ثم أمرتْ بهم فأخرجوا إلاّ كثيراً، وأمرتْ جواريها أنْ يكتفنه، وقالت له: يا فاسق أنت القائل:

أإنْ زمَّ أجمـال وفـارق جـيرة ... وصاح غـراب الـبين أنـت حـزين

أين الحزن إلاّ عند هذا؟ خرقن ثوبه يا جواري. فقال: جعلني الله فداك، إني قد أعقبتُ بما هو أحسن من هذا، ثم أنشدها:

أأزمعـت بينـاً عـاجلاً وتـركتني ... كئيبـاً سـقيماً جالـساً أتلـدد
وبـين التراقـي واللـهاة حـرارة ... مكان الـشجا مـا تطمـئن فتـبرد

فقالت: خلين عنه يا جواري، وأمرتْ له بمائة دينار وحلة يمانية فقبضها وانصرف[1].

وعقيلة في هذا النص تبحث دائماً عن اللياقة والمثالية في الغزل، فهي تناصر المرأة (الحبيبة) ولا ترضى لها إلا بما يليق بها، فهي في أحكامها تحاول أن تعلل وترشد وتقدّم

---

(1) المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،مصر، ص210.

البديل وتبين معالم الطريق السليم في السلوك مع المرأة. ويلاحظ على عقيلة بشكل عام أنها حافظة للشعر وراوية له، فهي التي كانت تبادر إلى ذكر أبيات الشعر بقولها للشاعر: ألستَ القائل:....، فتختار من شعره بيتاً أو أبياتاً وتنقدها وتبين مكان القصور والضعف فيها، و تقدّم البديل والمناسب ليستقيم شأن البيت.

**وسكينة بنت الحسين ( تـ117هـ)** حظيت بمكانة مميزة فيما يتصل بنقد الشعر، وربما تعدّ من أشهر الشخصيات النسوية التي ينسب إليها ملاحظات وآراء نقدية في التاريخ الأدبي، يشهد لها بذلك ما حملته كتب الأدب من نصوص وروايات تتجلّى فيها شخصية سكينة الناقدة الموجهة والحاكمة بين الشعراء والمفاضلة بينهم.

وقد ذكرتْ عائشة عبد الرحمن أن التاريخ الأدبي "ألقى إليها مقاليد الحكم بين أمراء الفن في الشعر والغناء، وأقرَّ لها بالسيطرة الأدبية على عصرها في مجال النقد الأدبي، حيث فرضتْ عليه شخصيتها الفريدة، وبهرته بذوقها الفني الأصيل الذي هيأ لها أن تكون ذات بصر دقيق بفن القول، وفقه لأسرار العربية في الأداء"[1].

فما هي معالم النقد وملامحه عند سكينة؟ وما هي أسس المفاضلة عندها؟

يروي أبو فرج الأصبهاني منقولاً عن أبي عبد الله الزبيري قوله:

"اجتمع بالمدينة راوية جرير وراوية كثير وراوية نصيب وراوية الأحوص فافتخر كل رجل منهم بصاحبه، وقال صاحبي أشعر. فَحكَّموا سكينة بنت الحسين بن علي عليهما السلام لما يعرفونه من عقلها وبصرها بالشعر، فخرجوا يتهادون حتى استأذنوا عليها فأذنتْ لهم، فذكروا لها الذي كان من أمرهم، فقالت لراوية جرير: أليس صاحبك الذي يقول:

**طرقتك صائدة القلوب وليس ذا        وقت الزيارة فارجعي بسلام**

وأي ساعة أحلى من الطروق قبح الله صاحبك وقبّح شعره

ثم قالت لراوية كثير: أليس صاحبك الذي يقول:

[1] عائشة عبد الرحمن: **السيدة سكينة بنت الحسين**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1979، ص218.

يقـــرّ بعـــيني مـــا يقـــرّ بعينهـــا          وأحـسن شـيء مـا بـه العـين قـرّت

فليس شيء أقر لعينها من النكاح، أفيحب صاحبك أن ينكح؟ قبّح الله صاحبك وقبح شعره. ثم قالت لراوية جميل: أليس صاحبك الذي يقول:

فلو تركت عقلي مع ما طلبتهـا          ولكن طلابيها لما فاتَ من عقلي

فما أرى بصاحبك من هوى، إنما يطلب عقله قبّح الله صاحبك وقبّح شعره.ثم قالت لراوية نصيب: أليس صاحبك الذي يقول:

أهيمُ بدعدٍ ما حييتُ فإنْ أمـتْ          فواحزنا من ذا يهـيم بهـا بعـدي

فما أرى له همة إلاّ فيمن يتعشقها بعده، قبّحه الله وقبّح شعره. ألا قال:

أهيمُ بدعدٍ ما حييتُ فإنْ أمـتْ          فلا صلحتْ دعد لذي خلة بعـدي

ثم قالت لرواية الأحوص: أليس صاحبك الذي يقول:

من عاشـقين تراسـلا وتواعـدا          لـــيلاً إذا نجـــمُ الثريـــا حلّقـــا

باتـــا بـــأنعم ليلـــة وألـــذها          حتـى إذا وضـحَ الـصباح تفرّقـا

قال: نعم. قالت: قبّحه الله وقبّح شعره. ألا قال تعانقا.

قال اسحق في خبره فلم تثن على أحد منهم في ذلك اليوم ولم تقدّمه. قال وذكر لي الهيثم بن عدّي مثل ذلك في جميعهم إلاّ جميلاً، فإنّه خالف هذه الرواية، وقال: فقالت لراوية جميل أليس صاحبك الذي يقول:

فيـا ليـتني أعمـى أصـمُّ تقـودني          بثينـــة لا يخفـــى علـــيّ كلامهـــا

قال: نعم. قالت رحم الله صاحبك. إن كان صادقاً في شعره وكان جميلاً كاسمه فحكمت له"[1].

يؤكد هذا النص النقدي مكانة سكينة الأدبية والنقدية، وذلك من خلال اتفاق رواة الشعراء على الاحتكام إليها بعد ادّعاء كل واحد منهم بأن صاحبه أشعر، وذلك "لما يعرفونه من عقلها وبصرها في الشعر". وهو ما نصّتْ عليه الرواية.

وملاحظات سكينة النقدية تسير باتجاه واحد وهو توجيه الشعراء إلى الأسلوب الأمثل في مخاطبة المحبوبة. فاللياقة في الغزل هي معيار الحكم وأساس المفاضلة عند سكينة.

ويلاحظ القارئ في تعليقاتها النقدية شيئاً من القسوة والشدة، وقد أشار إلى ذلك زكي مبارك بقوله: "فهي –سكينة– كما يرى القارئ قاسية عنيفة تتلمس الهفوات، وتعد السيئات، وتخاطب الرواة بلهجة خشنة جافية، لا رفق فيها ولا إيناس"[2]، ولم يذكر أحد سبب هذه القساوة في نقدها، فهل ذلك هو سمة العالم المتمكن الرافض لأي زلل أو تقصير؟ أم أن قساوتها تعود لموقفها من المرأة وانتصارها لها وعدم السماح بأي تقصير يخلّ بشخصيتها ويسيء إليها، ربما يكون ذلك هو سبب قساوتها على من لا يجيد مخاطبة المرأة (المحبوبة) ويسيء التعبير عن إحساسه تجاهها، لاسيما وأن ما روي لنا عن سكينة من نقد يدور في غالبه حول المرأة والحب..

ومما يروى كذلك عن سكينة ومفاضلتها بين الشعراء حوارها مع الفرزدق بقولها له "يا فرزدق من أشعر الناس، قال: أنا. قالت: ليس كما قلت"، وفي رواية أخرى تقول له: كذبت" أشعر منك الذي يقول:

| | |
|---|---|
| بنفـــــسي مــــــن تجنبــــه عزيــــز | علــــيّ ومـــــن زيارتـــــه لمـــــام |
| ومــــــن أمـــــسي وأصـــــبح لا أراه | ويطـــــرقني إذا هجــــع النيــــام |

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج3، ص162.

(2) زكي مبارك: **حب ابن أبي ربيعة وشعره**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط4، 1971، ص 129.

فقال: والله لئن أذنتني لأسمعنّك من شعري ما هو أحسن من هذا، فقالت: أقيموهُ، فخرج. فلمّا كان من الغد، عاد إليها، فقالت: يا فرزدق من أشعر الناس؟ قال: أنا، قالت: ليس كما قلت، أشعر منك الذي يقول:

لـــولا الحيـــاء لهـــاجني اســـتعبارُ ولـــزرتُ قـــبرك والحبيـــب يُـــزار
كانـــتْ إذا هجـــر الـــضجيع فراشـــها خـــزن الحـــديث وعفّـــتِ الأســـرار
لا يلبـــثُ القرنـــاء أن يتفرقـــوا ليـــلٌ يطـــرّ علـــيهمُ ونهـــار

قال: والله لئن أذنت لي لأسمعنّك من شعري ما هو أحسن من هذا، فأمرتْ به، فأُخرج. فلما كان الغدُ غدا إليها، فقالت: يا فرزدق، من أشعر الناس؟ قال: أنا، قالت: ليس كذلك، أشعر منك الذي يقول:

إنّ العيون الـتي في طرفهـا مـرضٌ قتلننـا ثـمّ لم يُحـيين قتلانـا
يصرعْنَ ذا اللبّ حتى لا حراك به وهُنّ أضعف خلـق الله أركانـا

فقال: يا ابنة رسول الله، إنّ لي عليك حقاً عظيماً لموالاتي لك ولآبائك، وإني سرتُ إليك من مكة قاصداً لك إرادة التسليم عليك، فلقيتُ في مدخلي إليك من التكذيب لي والتعنيف، ومنعك إياي أن أسمعك من شعري ما قطع ظهري وعيل صبري به"[1].

والمفاضلة هنا بين جرير والفرزدق، ورغم عدم وجود جرير شخصياً، فقد فَضّلتْ سكينة جرير على الفرزدق وذلك من خلال ما تحفظه من شعر لجرير نظمه في الغزل. وكما ذكرت سابقاً فإنّ اللياقة في مخاطبة المحبوبة والغزل بشكل عام هو معيار ومقياس الأفضلية عند سكينة، وهو ما سار عليه جرير وتمثّل به في شعره، لاسيما الأبيات التي ذكرتها سكينة

---

(1) ابن السراج، أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين: **مصارع العشاق**، دار صادر، بيروت، ب- ط ب ت.ج2 ص 82. وانظر: أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج14، ص169.

واستشهدت بها على أفضليته. ويلاحظ على هذه الرواية أن سكينة لجأتْ إلى المفاضلة بين الشاعرين دون ذكر لشعر الفرزدق، بل ولم تسمح له بأن يسمعها شيئاً من شعره، ولم تورد أية مآخذ على شعر الفرزدق في هذه الرواية، مكتفية بقولها للفرزدق "... بل أشعر منك من يقول: " وصاحبك جرير أشعر منك حيث يقول...". فهي تستخدم صيغة التفضيل أفعل، ونقدنا العربي القديم لاسيما بداياته الأولى يزخر بصيغة (أشعر) للدلالة على التفضيل بين الشعراء. ومثل هذه الأحكام المستخدمة لصيغة التفضيل (أشعر) دون تعليل أو ذكر مسوغ يقرن بالحكم النقدي، هي أحكام عامة يعتريها النقص وغير موضوعية، إذ لابدّ من ذكر سبب مشروع لهذه الأفضلية. فلماذا فلان أشعر من فلان؟ لعل السبب يعود في ذكر مثل هذه الأحكام الموجزة إلى عدم التدوين والاعتماد على المشافهة والرواية في نقل الأخبار وتأخر عملية التدوين فاستمرت مثل هذه الأخبار وغيرها تتناقل من جيل إلى جيل، فاعتراها النقص والحذف والاختلاف في الرواية الواحدة، فهب أن كل من فضّل شاعراً على شاعر أو بيتاً على بيت أو معنى على معنى قدّم تعليلاً شاملاً ووافياً، فهل كان الرواة يحفظون كل ما يقول؟ المنطق يقول أن الناس سيحفظون خلاصة الحكم، أي من المفضل وما هو المعنى المفضل.

ومن الملاحظات النقدية لسكينة فيما يتصل بالمعنى أنها أنشِدَتْ قول الحارث بن خالد، في وصف النساء في الحج:

فَفَــرَغْنَ مــن ســبعٍ وقــدْ جُهِـدَتْ أحْــــشاؤُهُنّ موائِــــلَ الخُمُــــرِ

فسألتْ سكينة مَنْ في المجلس: أحَسُنَ عندكم ما قال؟.قالوا: نعم. فقالت: وما حسنه؟.فوالله لو طافتْ الإبل سبعاً لجهدتْ أحشاؤها"[1].فهي لم ترَ في هذا البيت ما يليق بوصف النساء، واستغربت أن يعدّ من أحسن ما قيل في مجلسها.

---

[1] أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج3، ص327.

ومن الروايات التي وصلت إلينا عن نقدها أن جريراً والفرزدق وكثيراً وجميلاً ونُصيباً، اجتمعوا في ضيافة سكينة بنت الحسين رضي الله عنها، فمكثوا أياماً، ثم أذِنتْ لهم فدخلوا عليها، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها، وتسمع كلامهم، ثم أخرجَتْ وصيفة لها قد روتْ الأشعار والأحاديث، فقالت: أيّكم الفرزدق؟ فقال لها: هاأنذا. قالت: أنت القائل:

همـــا دلتـــاني مـــن ثمـــانين قامـــة ... كما انحطّ بازٌ أقتم الريش كاسره

فلمّا استوتْ رجلايَ بالأرض قالتـا: ... أحَـــيٌّ يُرَجّـــى أم قتيـــل نحـــاذره

فقلتُ: ارفعوا الأمراسَ لا يشعروا بنا ... وأقبلـــتُ في أعجـــاز ليـــل ابـــادِره

أبـــادر بَـــوّابينَ قـــد وُكِـــلا بنـــا ... وأحمـرُ مـن سـاجٍ تـبضُّ مـسامرُه

قال: نعم. قالت: فما دعاك إلى إفشاء سرّها وسرّك، هلا سترت عليك وعليها؟ خذ هذه الألف والحق بأهلك.ثمّ دخلت على مولاتها وخرجَتْ برسالتها فقالت: أيكم جرير؟ قال: هاأنذا. قالت: أنت القائل:

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا ... حـين الزيـارة فـارجعي بـسلام

تجـري الـسواك علـى أغـرٌ كأنـه ... بَـرَدٌ تحـدر مـن متـونِ غمـام

لـو كـان عهـدِك كالـذي حـدثتنا ... لوصَـلْتِ ذاك وكـان غـير لمـامِ

إنـي أواصـل مـن أردت وصـاله ... بجبـال لا صـلفٍ ولهـا لـوام

قال: نعم.قالت: أولا أخذتَ بيدها وقلت لها ما يقال لمثلها؟ أنت عفيف وفيك ضعف، خذ هذه الألف والحق بأهلك.

ثم دخلتْ إلى مولاتها وخرجَتْ، فقالت: أيكم كثير؟ قال: هاأنذا. فقالت: أنت القائل:

وأعجـبني يـا عـزُّ منـك خلائـق ... كـرام إذا عـدَّ الخلائـق أربـع

دنـوّك حتـى يـدفع الجاهـل الـصبا ودفعـك أسـباب المنى حـين يطمـع
فـوالله مـا يـدري كـريم ممـا طـل أينــساك إذا باعــدت أو يتــصدّغ

قال: نعم. قالت: ملحت وسَكلتَ، خذ هذه الثلاثة آلاف والحق بأهلك.

ثم دخلتْ على مولاتها ثم خرجت، فقالت: أيّكم نصيب؟ قال: هاأنذا. قالت: أنت القائل:

ولــولا أن يُقــال صــبا نــصيبٌ لقلــتُ بنفــسي النــشأ الــصغار
بنفــسي كــل مهــضومٍ حــشاها إذا ظلمــتْ فلــيس لهــا انتــصار

قال: نعم. فقالت: ربيتنا صغاراً ومدحتنا كباراً، خذ هذه الألف والحق بأهلك.

ثم دخلت على مولاتها وخرجت، فقالت: يا جميل، مولاتي تقرئك السلام وتقول لك: والله ما زالت مشتاقة لرؤيتك منذ سمعت قولك:

الا ليـتَ شـعري هـل أبـيتنّ ليلـة بـوادي القـرى، إنـي إذن لـسعيد
لكــلّ حــديثٍ بيــنهنّ بــشاشة وكــلّ قتيــل عنــدهنّ شــهيد

جعلتَ حديثنا بشاشة وقتلانا شهداء، خذ هذه الألف دينار والحق بأهلك"[1].

فهي في هذه الرواية تبين ما وقع به الشعراء من هفوات، وترشدهم إلى الأسلوب الأمثل في التعامل مع المحبوبة، وتثني على من أجاد وأبدع وتكرمه .

ومن ذلك أيضا قولها لكثير حينَ أنشدها قصيدته التي أولها:

أأشـقاك بـرقُ آخـر الليـل واصـبٌ تـضمنه فـرشُ الجبـا فالمـساربُ
تــألق واحمــومى وخــيَّم بــالربى أحَـمّ الـذرى ذو هَيْـدَبٍ متراكـبُ

---

[1] أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج16، ص161.

إذا زعزعتْــهُ الـــريحُ أرزم جانـــبٌ  بِـلا خلـفٍ منـه وأومـضَ جانــبُ
وهبـــتُ لــسُعدى مـــاءه ونباتـــه  كمــا كــلّ ذي ودٍّ لمــن ودّ واهــبُ

أتهب لها غيثاً عاماً جعلك الله والناس فيه أسوة؟ فقال: يا بنت رسول الله ﷺ، وصفتُ لها غيثاً فأحسنته وأمطرته وأنبته وأكملته. ثم وهبته لها، فقالت: فهلاّ وهبتَ لها دنانير ودراهم"[1] ولأن سكينة تطلب إعلاء شأن المرأة وتميزها فهي تطلب بتميز ما يوهب لها، لذلك نراها هنا تنكر على كثير أن يهب لصاحبته ماء (مطراً) يشاركها فيه الناس عامة، فذلك ليس ما تستحقه المرأة، بل يجب أن تعطى الفريد النادر، لأنها تستحق أكثر من أن تشرك مع غيرها.

ويورد ابن خلكان تعليقاً نقدياً لسكينة على أبيات شعرية لعروة بن أذينة مفاده "أنها وقفت على عروة بن أذينة وكان من أعيان العلماء وكبار الصالحين وله أشعار رائقة، فقالت له: أأنت القائل:

إذا وجــدتُ أوار الحــبّ في كبــدي  أقبلــتُ نحــو ســقاء المــاء أبــتردُ
هــبني بــردتُ بــبرد المــاء ظــاهره  فمــن لنــارٍ علــى الأحــشاء تتقــد

فقال لها: نعم. فقالت: وأنت القائل:

قالت وأبثثتها سري فبحـتُ بـت  قد كنتَ عندي تحبّ الستر فاستتر
ألستَ تبصرُ مَنْ حولي فقلتُ لها  غَطِّى هواكِ وما ألقى على بصري

فقال: نعم. فالتفتت إلى جَوارٍ كنّ حولها، وقالت: هنّ حرائر إن كان خرج هذا من قلب سليم قط"[2].

---

(1) المرزباني: الموشح، ص204.

(2) ابن خلكان، أبو عباس شمس الدين أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1969، ج2، ص395.

نقد سكينة في هذه الرواية يدل على ذوق رفيع وإدراك للنواحي النفسية الكامنة في ثنايا الكلام، لذلك تنبهت لما خفي في شعر عروة بن أذينة. فقالت: ما خرج هذا من قلب سليم قط، وتقول عائشة عبد الرحمن "... وإنما أنكرتْ –سكينة– أن يزعم عروة وهو من كبار الصالحين أنه قال هذا الشعر على مذهب الشعراء، وإنها لتحسّ فيه بذوقها المرهف نبض قلب جريح أضناه الحب. وتدرك بوجدانها الذكي أن وراء مثل هذا الشعر معاناة صادقة"[1]، وكأن سكينة في هذا التعليق قد تنبّهت إلى علاقة الإبداع الشعري بتجربة الشاعر ذلك لأن الشاعر أجاد وتميز في تصوير مشاعر الحب، الأمر الذي يشير إلى صدق معاناته وأنه صادق بالفعل فيما يقول نتيجة تجربة حب في حياته قد عاشها[2].ومما يروى عنها في نقد الشعر حديث المدائني إذ يقول: "أن سكينة كانت ذات ليلة تسير، فسمعت حادياً يحدو في الليل يقول: **لولا ثلاثٌ هنّ عيشُ الدهر.**

فقالت لقائد قِطارها: الحق بنا هذا الرجل حتى نسمع منه ما هذه الثلاث. فطال طلبه لذلك حتى أتعبه. فقالت سكينة لغلام لها: سرْ أنت حتى تسمع عنه. فسار الغلام سريعاً ثم عاد إلى مولاته، فقال لها: سمعته يقول: الماء والنوم وأم عمرو. فقالت: قبّحه الله، أتعبني منذ الليلة"[3].

وتعيب سكينة قول الحادي ذلك لأنه لم يكن لائقاً في حديثه عنها ومكانتها بين أشياء غير لائقة بها، فأنكرتْ "أن يخلط بين حاجات الجسم وحاجات القلب والوجدان، وأن تستوي عنده أم عمرو والماء والنوم بل تتأخر عنهما"[4].

لقد تبين لنا فيما سبق أن سكينة تناولت المعنى المتصل بالغزل في نقدها، ويكاد يكون الجانب الوحيد فيما وصل إلينا من نقدها، وإن هذا النقد قائم على مبدأ المثالية فهي تظهر اهتماماً بالصورة المثالية للمحبوبة والمثل الأعلى هو المقدّم عندها في الغزل. والشواهد النقدية التي تعرّضتْ لها سكينة لا يعني خلوها من عاطفة الحب الصادقة والمخلصة، فربما

---

(1) عائشة عبد الرحمن: **السيدة سكينة**، ص229.

(2) سعاد المانع: **المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربي**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الكويت، الرسالة 148، الحولية 20، 200، ص32.

(3) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج16، ص159.

(4) عائشة عبد الرحمن: **السيدة سكينة**، ص227.

يكون توتر الشاعر وانفعاله النفسي هو الذي يقوده إلى ما عابته سكينة ورأت فيه عدم لياقة ومناسبة، ولقد التفت البلاغيون والنقاد إلى هذه الظاهرة في دراساتهم لها تحت عنوان (الأبيات التي زادَتْ قريحة قائليها عن عقولهم)[1]، أو(الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها)[2].

رؤية سكينة للغزل وإلحاحها على المثالية في تصوير المحبوبة ومعاملتها ربما تكون قد تركت صدى في مسيرة النقد الأدبي بعدها، لاسيما وأننا نرى كثيراً من النقاد بعدها أكدوا في مقاييسهم النقدية المتصلة بالغزل وتنظيراتهم على المثالية واللياقة. وقد تساءلت عن ذلك سعاد المانع بقولها: "أفيكون نقد سكينة هذا أو نقد غيرها من النساء الذي يلحّ على تصوير المحبوبة في مكانة رفيعة هو من العوامل التي أثّرت في التنظير النقدي للغزل؟"[3].

ويلاحظ أن كل النصوص النقدية المنسوبة إلى سكينة محورها العام هو شعر الغزل والنسيب[4]، فهي تنظر إلى الشعر المتضمن المرأة والحب وما يتصل بهما، ولا تحكم في مفاضلتها إلا فيه تاركة الأغراض الشعرية الأخرى من مدح وهجاء ورثاء وفخر. لقد التفتت عائشة عبد الرحمن إلى هذه المسألة وذكرت بأن اهتمام سكينة بما قيل في الحب والمرأة لأنها "ترى فيه ما لا ترى في المدح من نبض القلب وحسن الوجدان، وتعده المقياس الدقيق لامتحان أصالة الشاعرية وصدق المعاناة"[5].

فالأغراض الشعرية الأخرى أصبحت مرتبطة بغايات وأهداف نفعية ومادية بسبب الظروف الاجتماعية والسياسية، فأصبح الشعراء يتكسبون بشعرهم فلا "ترى شاعراً إلاّ قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير، باسط الكف، يستعطفه طالباً، ويسترحم سائلاً"[6]. وهو ما أدركته سكينة فأشاحت بوجهها عن الأغراض الشعرية باستثناء الغزل والنسيب "فلم تتعرض

---

(1) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز المانع، مطبعة المدني، مصر، ص151.

(2) المصدر نفسه، ص76.

(3) سعاد المانع: **المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربي**، ص48.

(4) المرجع نفسه، انظر ص45 وما بعدها.

(5) عائشة عبد الرحمن: **السيدة سكينة**، ص230.

(6) المرجع نفسه، ص230.

لشعر المدح، فهل تراها أسقطته من حسابها لما تعلم من كثرة الزيف فيه وغلبة النفاق عليه"[1]. وربما يكون لها آراء نقدية في المدح وغيره، لكن مسألة الرواية والمشافهة -وسيلة تناقل وتداول الأخبار- هي المسؤولة عن عدم وصول شيء من هذا القبيل إلينا، والدليل على ذلك الخبر الوحيد الذي وصلنا عنها في تعليقها على رثاء عروة بن أذينة لأخيه بكر:

| | |
|---|---|
| سَرَى همي وهـمُّ المـرءِ يسري | وغـارَ الـنجم إلاّ قيـد فِتْـرِ |
| أراقـبُ في المجـرة كـلَّ نجـم | تعـرّض في المجرة كيف يجري |
| بحـزن مـا أزال لـه مـديماً | كـأنّ القلـب أسعِرَ حـرّ جمـرِ |
| علـى بكـر أخـي ولّـى حميـداً | وأيّ العيش يَحْسُنُ بعـد بكْـرِ |

فسالتْ سكينة: من هو بكر؟ أليس الدّحداح (أي القصير الغليظ). الأسيّدَ القصير الذي كان يمرّ بنا صباحاً ومساءً؟ قالوا: نعم. قالت: كل العيش والله يصلح ويحسن بعد بكر حتى الخبز والزيت[2]. وفي تعليقها هذا نقد لاذع وروح دعابة. وكأني بها ترى في هذا الرثاء مبالغة غير صادقة، وأن بكر هذا قد سما إلى منزلة رفيعة لا تليق به. فمثل هذا الرثاء يليق بشخصية أرفع مكانة وأعزّ شأناً، وأكثر هيبة من بكر. لكن ذلك لا يعني أن عروة غير صادق في إحساسه تجاه أخيه، وإن كان مبالغاً في شعره. وشعر الرثاء لا يخلو من المبالغة وربما النفاق والمجاملة وإظهار المقدرة على التعبير والبيان. وترى عائشة عبد الرحمن بأنه كان على سكينة بنت الحسين أن "تدرك صدق المعاناة وحرارة التفجّع في قول عروة... وأعوزها هنا التعاطف الوجداني، يشجيها بكلمة أخ في رثاء أخيه مهما يكن هذا الأخ في نظر الناس"[3].

والنوار بنت أعين بن ضبيعة زوجة الفرزدق كانت متذوقة للشعر، وتملك حساً نقدياً يتصل بالشعر والمفاضلة بين الشعراء، فمن الروايات التي وصلت إلينا وتُنسب فيها

---

(1) المرجع نفسه، ص231.

(2) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج7، ص63.

(3) عائشة عبد الرحمن: **السيدة سكينة**، ص 230

آراء نقدية إلى النوار ما أورده المرزباني في الموشح وبروايات مختلفة قليلاً، منها أن الفرزدق قال لها: أنا أشعر أم ابن المراغة؟ فقالت: غلبك على حلوه وشركك في مرّه"[1]. وفي رواية أخرى تقول النوار–وقد سمعت الفرزدق يعيب شعر جرير– هو والله أشعر منك. قال: وكيف علمت ذلك؟ قالت: غلبك على حلوه وشركك في مرّه[2].

ومن الروايات التي ترد تحت هذا المقام ما ذكرته زبداء بنت الشاعر جرير إذ تقول: "مرّ بنا الشاعر الفرزدق حاجاً مع امرأته نوار بنت أعين حتى نزل حيث ننزل، فأهدى له والدي، ثم أتاه فاعتذر إليه من هجائه ثم أنشده أبي. فقالت النوار: قاتله الله ما أرّق نسيبه وأشدَّ هجاءه[3]. فهي ترى أن الفرزدق وجرير تماثلا في القدرة على الهجاء، إلاّ أن جريرا تفوق على الفرزدق في الغزل. وبالتالي فإن جريرا أشعر من الفرزدق على حدّ رأيها. والحلاوة هي ما يتصل بشعر الغزل أو النسيب، والمرارة ما يتصل بشعر الهجاء.

وتفضيل النوار لجرير على الفرزدق جاء من خلال تفوقه في الغزل أو النسيب، وقد ذكرت النوار صراحة رقة نسيب جرير بقولها: "قاتله الله ما أرقّ نسيبه". وكأن الرقة في الغزل أو النسيب هي معيار ومقياس المفاضلة عند النوار. ورأينا سابقاً كيف أن سكينة بنت الحسين فضَّلت جريرا على الفرزدق لرقة شعره مستشهدة على ذلك بأبيات لجرير غاية في الرقة والغزل.

**وعزة صاحبة كثير** ترفض الصورة غير اللائقة بالمعنى المراد، ومن ذلك ما يروى عنها حين سمعت قول كثير لها:

**ألا ليتنـا يـا عـزُّ مـن غـير ريبـة ... بعيران نرعـى في الخـلاء ونعْـزُبُ**

**كلانـا بـه عـرٌّ فمـن يرنـا يقـل ... على حسنها جرباء تُعْدِي وأجربُ**

**نكـون لـذي مـالٍ كـثير مغفّـل ... فـلا هـو يرعانـا ولا نحـنُ نُطْلَـبُ**

---

[1] المرزباني: **الموشح**، ص141.

[2] المرزباني: **الموشح**، ص142.

[3] حسين حسن: **أعلام تميم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص550.

إذا ما وردنا منهلاً صاح أهله    علينا فلا ننفكّ نُرمى ونُضربُ

قالت له: لقدْ أردتَ بي الشقاء الطويل، ومن المنية ما هو أوطأ من هذه الحال. وفي رواية أخرى تقول: ويحك لقد أردت بي الشقاء الطويل، ومن المنى ما هو أعفى من هذا وأطيب[1].

الشاعر كثير في هذه الأبيات يعاني من لوعة الحرمان من اللقاء بعزة المحبوبة لسبب أو لآخر، فهو بعيد عنها ولا يستطيع لقاءها الأمر الذي يحدث أثراً سلبيا في نفسه ومشاعره المضطربة والمنفعلة، ولذلك فإنه يترك العنان لخياله في التعبير عن حالة الحرمان ورغبته في لقاء عزة عن طريق الأمنية هذه التي ذكرها في أبياته، فهو يتمنى أن يكونا بعيرين أجربين في الصحراء بعيدين عن الناس ليتحقق اللقاء، وهي بلا شك صورة منفرة وغير حضارية تبعث على الاشمئزاز وينبو عنها الذوق والطبع السليم، لكن توتره وانفعاله النفسي هما اللذان قاداه إلى هذه الصورة التي شعرتْ عزة بقساوتها وعدم لياقتها ومناسبتها في مراعاة حال المخاطب وعلاقة الحب بينهما، وهو ما أشار إليه سمير حمدان بقوله:

"... وفي بعض الأحيان قد يدفع التوتر الشديد المتجاور للقدر الأمثل اللازم للعملية الإبداعية الشاعر أو الكاتب للاندفاع مع انفعاله، فتأتي صوره وما تضمنه من معان غير مطابقة لما يقتضيه حال الخطاب، أو يفرط في وصفها أحياناً كثيرة، وتفوت عليه العلاقات المناسبة التي كان عليه أن يكتشفها لربط عناصر صوره... وذلك لأن التوتر الشديد يؤثر على دور العقل والمخيلة في العملية الإبداعية فتغيب عن الشاعر كثير من المعاني الجيدة والصور الفنية الرائعة"[2].

فهي تبحث وبحسها الأنثوي عن الصورة المثلى والفضلى للمحبوبة في الشعر ولا ترضى بالقليل، وتوجّه الشاعر إلى ما تريده، تريد صورة تتجسد فيها شدة الوفاء لعلاقة

---

(1) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله: **الصناعتين(الكتابة والشعر)**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981 ص91.

وأنظر: ابن رشيق القيرواني: **العمدة**، ج2، ص126.

(2) سمير أبو حمدان: **الإبلاغية في البلاغة العربية**، منشورات عويدات، بيروت، 1991، ص62.

الحب مشحونة بقدرات الشاعر العاطفية لتدلّ على إحساسه الصادق بالحب، وطلبها هذا مستجاب لدى الشاعر الذي يسخر قدراته الفنية والإبداعية لما تريد هي، ويوجّه قريحته جاهداً في اكثر من محاولة ليصل إلى الغاية المنشودة. ويتمثل ذلك جلياً فيما يروى عنها وما يتصل بها من ملاحظات نقدية ما حمله لنا المرزباني إذ يذكر أن عزة دخلتْ يوماً على كثير متنكرة، فقالت: أنشدني أشدّ بيت قلته في حب عزة. قال: قلت لها:

وجدتُ بها وجد المضل قلوصة      بمكة والركبان غادٍ ورائح

قالت: لم تصنع شيئاً، قدْ يجد هذا ناقة يركبها، فأطرق ثم قال:

وجدْتُ بها ما لم يجد ذو حرارة      يمارس جمات الركى النوازح

فقالت له: لم تصنع شيئاً، يجد هذا من يسقيه. فأطرق ثم قال:

وجدتُ بها ما لم تجد أم واحدٍ      بواحدها تطوى عليه الصفائح

فضحكتْ ثم قالت: إن كان ولابد فهذا[1].

فعزة في هذه الرواية تطلب من كثير أن ينشدها أروع بيت في حبها، ويأتي كثير بصور مختلفة تجسد محبته لعزة: صورة الشخص الذي أضاع قلوصه التي يركبها وشدة تعلقه بها لتريحه من عناء المشي. وصورة الشخص الذي اشتدّ به الظمأ وشوقه الحار للماء. لكنّ مثل هذه الصور قاصرة عن تجسيد عاطفة الحب وفقا لرؤية عزة. فالشخص الذي أضاع قلوصه ربما يجد ناقة يركبها، والشخص الذي نال العطش منه ربما يجد من يسقيه، أما الصورة التي تروق لعزة فهي صورة الأم وتعلقها بابنها الوحيد الراقد تحت حدّ السيوف.

فعزة هنا تميز بين الصور الفنية وأثرها في تجسيد المعنى واقعاً جميلاً وأثرها في النفس، وذلك من خلال ذوقها الشخصي.

(1) المرزباني: **الموشح**، ص196.

وتفاضل عزة بين الشعراء إذ يروى أن كثيراً دخل على عزّة ذات يوم، فقالت له: ما ينبغي لنا أن نأذن لك في الجلوس. قال: ولِمَ؟ قالت: لأني رأيت الأحوص ألين جانباً (في شعره) منك، وأضرع خداً للنساء، وأنه لأشعر منك حين يقول:

يــا أيُّهــا اللائمــي فيهــا لأصـْـرِمَها     أكثـرتَ لـو كـان يُغْـني منـك إكثـارُ
ارجعْ فلَـسْتَ مطاعـاً إذ وشـيتَ بهـا     لا القلـبُ سـالٍ ولا في حُبِّهـا عـارُ

وإني استرققتُ قوله:

ومـا كنــتُ زوّاراً ولكــنّ ذا الهــوى     إذا لم يَـــزُرْ لابُـــدّ أن ســـيزورُ

وأعجبني قوله:

كمْ من دنيٍّ لها قد صِرْتُ اتْبَعهُ     ولو صحا القلبُ عنها كان لي تبعا
وزادني كفـلاً بالحُـبِّ أنْ مَنَعَـتْ     أحبُّ شيء إلى الإنسـان مـا مُنعـا

وقوله أيضاً:

وَمَـا العـيْشُ إلا مـا تلـذُّ وتـشتهي     وإنْ لام فيـــه ذو الـــشُّنان وفنّـــدا

فقال كثير: قد والله أجاد، فما الذي استجفيت من قولي؟
قالت: أخزاك الله. أما استحييت حين تقول:

يُحَاذِرْن منِّي غيْـرةً قـد عرفنهـا     لَديَّ فما يَضْحَكْنَ إلاَّ تَبَسُّما[1]

---

[1] أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج12، ص124.

وعزة في هذه الرواية تبين أن مقياسها في التفضيل هو أن الأحوص ألين جانباً، وأضرع خداً للنساء في غزله أو نسيبه، وهذا المقياس غدا سمة بارزة ومطلباً لا غنى عنه في شعر الغزل العذري. وعزة وغيرها من النساء تسهم بذلك في توجيه شعر العاشق إلى ما تريده بحسها الأنثوي.

والرواية السابقة ترفض فيها عزة علاقة كثير بها؛ لأن هذه العلاقة وكما صورها كثير مبنية على حذرها منه لدرجة الاكتفاء بالتبسم دون الضحك، فمثل هذه العلاقة ترفضها عزة المحبوبة، وتفضّل إظهار تضرع العاشق لمعشوقته. فعزة تفضل الشعر الرقيق ويتمثل ذلك جلياً بما اختارته من أبيات للأحوص حيث الرقة والنعومة اللائقة بالمرأة وهو ما تريده وهو ما نصّت عليه بقولها "وإني استرققت من أبياته..." وقد غدت الرقة في شعر الغزل والنسيب من الأسس والقواعد النقدية التي ألحَّ عليها النقاد في مؤلفاتهم وتنظيراتهم النقدية فيما بعد. وفي رواية أخرى تبين إدراك عزة لدواعي الشعر عندما دخلت على الحجّاج "فقال لها: يا عزة، والله ما أنت كما قال فيك كثير، فقالت: أيها الأمير لم يرني بالعين التي رأيتني بها"[1]. تدل هذه الرواية على أن الحجاج كان مطَّلِعاً على شعر كثير أو بعضه في عزة وغزله بها وذكر جمالها ومحاسنها، وما دأب عليه المحبّون من تصوير للإحساس الصادق بعاطفة الحب تجاه من يحبون ومعانيهم الرائعة، وكثيٌر من هؤلاء الشعراء الذين اكتووا بنار الحب ولوعته وسموا إلى المعالي بمن يحبون، فالمحبوبة دائماً هي الأحلى والأبهى والأجمل في شعرهم دون نظير، وقد جعل كثير عزة آية في الجمال، هذه الرؤية كانت حاضرة في ذهن عزة وفطنت لها، لكنها كانت غائبة عن الحجاج لحظة رؤيته لها "والله ما أنت كما قال فيك كثير" فصورة عزة في الواقع والمشاهدة مغايرة لما ورد عنها في شعر كثير، هكذا رأى الحجاج، ولهذا كان ردّها الفطن مباشرة بقولها: "لم يرني بالعين التي رأيتني بها".

فكيف إذا كان المحبّ شاعراً مثل كثير وله ماله من أبيات وقصائد شعرية غزلية تفيض حباً وعشقاً وغاية في الروعة واللوعة. وهل سميّ الشاعر شاعراً إلا لأنه يشعر بما لا

---

(1) ابن قيم الجوزية، شمس الدين محمد بن أبي بكر: **روضة المحبين ونزهة المشتاقين**، ضبط متنه وخرّج أحاديثه أبو عبد الله عبد السلام بن محمد بن عمر علوش، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 2004، ص51.

يشعر به الآخرون؟ وهو ما أكده ابن رشيق في تعريفه للشاعر[1]، وكثير يشعر تجاه محبوبته عزة بما لا يشعر به الآخرون يكن لها المحبة والمودة والشوق .والحب والشوق من دواعي الشعر ودوافعه، وقد أشار إلى ذلك ابن قتيبة في حديثة عن دواعي الشعر بقوله: "وللشعر دواعٍ... ومنها الشوق"[2].

وشوق كثير لعزة هو ما دفعه لينظم فيها شعراً عذباً ويصورها بجمالية رائعة جعلت الحجاج يقول عند رؤيته لعزة "ما أنت كما قال فيك كثير".

ومن هذه اللفتات النقدية الرائعة المنسوبة للمرأة والمتصلة ببواعث الشعر ودواعيه ما أورده الجوزي إذ يقول: " نزل رجل من أهل الحجاز مللاً، فسأل: أي ماءٍ هذا؟ فقيل له: ملل. وإذا بين يديه صبية سوداء تلفظ العجم (يُريد النوى). فقال: قاتل الله الذي يقول:

أخذت على ماءِ الشعيرة والهوى　　　على مَلَلٍ يا لهف قلبي على مَلَل

وأي شيء كان يتعشق من هذه؟ إنما هي حرة سوداء، فقالت الصبية: أي بأبي، إنه والله كان له بها شجن لم يكن لك"[3].

فمثل هذا المكان (ملل) يمثل الشيء الكثير بالنسبة للشاعر وله منزلة وقيمة عظيمة في نفسه وذاكرته ربما يرتبط بذكريات وأحداث عزيزة عليه راسخة في ذاكرته ووجدانه، وهو ما وعته وأدركته والتفتت إليه هذه الجارية، وذلك واضح من خلال قولها: "إنه والله كان له بها شجن لم يكن لك". ولهذا استحق هذا المكان أن ينظم به شعراً، مما أثار استغراب واستهجان هذا الرجل الذي لم يَرَ فيه شيئاً ذا قيمة سوى الحرّة السوداء.

**وقطام صاحبة ابن ملجم في محاورتها لكثير عزة تلتفت إلى الصورة الشعرية في** ملاحظتها النقدية القائمة على الموازنة بين شاعرين ، ففي الرواية التي ينقلها أبو فرج

---

(1) ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص116.

(2) ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج1، ص84.

(3) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن علي: **أخبار الأذكياء**، تحقيق محمد مرسي الخولي، ب.م، ب.ط، 1970، ص240.

الأصبهاني تقول قطام لكثير عزة:" أنت لله أبوك كثّير عزة؟ قال: نعم. قالت: الحمد لله الذي قصّر بك فصرتَ لا تُعْرف إلا بامرأة. فقال: الأمر كذلك، فوالله لقد سار بها شعري وطار بها ذكري، وقرُب من الخليفة مجلسي، وأنا كما قلت:

فإن خفيتْ كانـتْ لعينـك قُـرّة		وإن تَبْدُ يومـاً لم يعمـك عادُهـا
فما روضة بالحزن طيبـة الثـرى		يمجُّ النـدى جثجاثهـا وعرارهـا
بأطيب مـن أردان عِـزة موهنـا		وقدْ أوقدتْ بالمندل اللّدن نارها

فقالت: بالله ما رأيتُ شاعراً قط أنقص عقلاً منك، ولا أضعف وصفاً، أين أنت من سيدك امرئ القيس حيث يقول:

ألمْ تريـاني كلمـا جئـتُ طارقـاً		وجـدتُ بهـا طيبـاً وإن لم تطيّـبِ

فخرج وهو يقول:

الحـقّ أبلـج لا يخيـل سـبيله		والحـق يعرفـه ذوو الألبـاب[1]

ويورد المرزباني هذا الخبر مع اختلاف قليل فيما قالته القطام، إذ تقول: "تالله ما رأيت شاعراً قط أقل عقلاً ولا أضعف وصفاً منك، والله لو فعل هذا بزنجية لطاب ريحها، لامرؤ القيس أشعر منك، وأوصف حيث يقول:

ألمْ تريـاني كلمـا جئـتُ طارقـاً		وجـدتُ بهـا طيبـاً وإن لم تطيّـبِ[2]

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج15، ص284.

(2) المرزباني: **الموشح**، ص202.

ويذكر المرزباني هذا الخبر بروايات مختلفة قليلاً ويرد فيها النقد الموجه إلى كثير منسوباً إلى امرأة لم يذكر اسمها تقابل كثير[1]. ومرة أخرى إلى امرأة سوداء ودون ذكر لاسمها كذلك[2]، هذه الروايات مختلفة سواء كانت لقطام أم لغيرها من النساء تدور حول مقابلة مع الشاعر كثير وسؤالها عن أبيات له وانتقاده كونه لا يُعرف إلا باسم (كثير عزة) أي أن عزة هي سبب شهرته، وانتقاده كذلك لأبياته "وما روضة بالحزن...".

ويعد هذا النقد المنسوب إلى قطام من الأحكام الجزئية النابعة من الذوق القائمة على تقديم شاعر على آخر، ولكن في أبيات وصور ومعان محددة لا التفضيل المطلق، وقطام في ملاحظتها النقدية تلتفت إلى المضمون وبشكل أدق تلجأ إلى الصورة، فهي تقارن بين صورة المحبوبة عند كثير وصورتها عند امرئ القيس، فإذا كانت عند كثير تعبق أردان صاحبته بالطيب إذا أوقدت نارها بالمندل الرطب، فإن صاحبة امرئ القيس تفوح بالطيب كلما جاءها زائرا، فكأنها هي بذاتها مصدر للطيب، لذلك كانت هذه الصورة هي الأكمل، وكان لامرئ القيس حق السيادة، أو تقول له: أين أنت من سيدك امرئ القيس.

**وبثينة صاحبة جميل** من النساء اللواتي توجه الشاعر إليهنّ بشعره إعجاباً بها وحباً لها. وملاحظاتها النقدية التي وصلتنا لم تخرج عن موضوع الغزل والمرأة المحبوبة، فهي تستجفي كل ما خرج عن حدود اللياقة والغزل والذوق العام، والأعراف التي احتفلت بها المرأة الناقدة في معاملة المحبوبة ومخاطبتها، شأنها في ذلك شأن سكينة وعزة وعائشة بنت طلحة وغيرهنّ.

فمما يُروى عن بثينة أنها التقتْ بجميل بعد طول تهاجر كان بينهما طالتْ مدته، فتعاتبا طويلاً ثم قالت له: ويحك يا جميل أتزعم أنك تهواني وأنت القائل:

**رمـى الله في عـيني بثينـة بالقـذى ... وفي الغـرّ مـن أنيابهـا بـالقوادح**

---

(1) المصدر نفسه، ص199.

(2) المصدر نفسه، ص200.

فأطرق طويلاً وهو يبكي... ثم قال: وأنا القائل:

ألا ليتني أعمى أصم تقودني بثينة لا يخفى عليّ كلامها

فقالت: ويحك. ما حملك على هذا المنى، أوليس في سعة العافية ما كفانا جميعاً[1].

فملاحظة بثينة النقدية على أبيات جميل السابقة هي من الأحكام الجزئية النابعة من الذوق إذ رأت في هذه الأمنية خروجا عن اللياقة والذوق العام في الحديث إلى الحبيبة. فكان هذا التعليق دون التفات منها إلى الحالة النفسية وصدق العاطفة التي جعلت جميلا يتمنى ما تمناه.

إنّ بثينة أصبحتْ تساوي عند الشاعر الحياة كلها، لذلك لم يعد يطلب من الحياة غيرها ويكتفي بالعمى والصمم ما دامت بثينة بقربه، وهذا ما غفلت عنه بثينة، أو أن هذه الصورة المنفرة التي تمناها جميل استحوذت على فكر وعقل بثينة، فلم تلتفت إلى عاطفة الشاعر وصدق مشاعره، ورأتْ في ذلك خروجاً عن الذوق واللياقة.

علماً بأن هذه الأمنية التي رفضتها بثينة كانت سكينة قد أعجبت بها وقالت لجميل: "أفرضيت من نعيم الدنيا وزهرتها أن تكون أعمى أصم، إلاّ أنه لا يخفى عليك كلام بثينة؟ قال: نعم". ويعقب هذا مكافأة له، وترى سعاد المانع أن تعليق سكينة هذا يوحي انه يتضمن الإعجاب في تصوير الإخلاص في الحب والتفاني في الحبيب[2].

والتفتت بثينة بذوقها وحسها الأنثوي إلى ظاهرة تغزل أو تشبيب الشاعر بنفسه، وأنه المطلوب المتمنع والمرأة طالبة له ومتلهفة عليه وهو ما يسمى بالغزل المعكوس، وهي ظاهرة فيها خروج واضح عن اللياقة والذوق العام وأعراف المحبين. وهو ما وقع به عمر بن أبي ربيعة في بعض أشعاره في الغزل، إذ أنه يصف نفسه بأنه المطلوب من قبل النساء ومحط إعجابهن وأنظارهنّ. وهو ما لم تستسغه بثينة التي فطنت إلى هذه الظاهرة في شعر عمر بن

---

(1) العاملي، زينب بنت يوسف: **معجم أعلام النساء المسمى( الدر المثور في طبقات ربات الخدور)**، ص143.

(2) سعاد المانع: **المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربي**، ص30.

أبي ربيعة وانتقدته عليها، فقد ذكر الأصبهاني أن عمر بن أبي ربيعة خرج يريد الشام، فلما كان بالجناب لقيه جميل فتناشدا الأشعار، ثم قال عمر: أذهب بنا إلى بثينة نسلّم عليها، فقال له جميل: قد أهدر لهم السلطان دمي إن وجدوني عندها، وهاتيك أبياتها، فأتاها عمر حتى وقف على أبياتها وتأنس حتى كُلِّمَ فقال: يا جارية، أنا عمر بن أبي ربيعة فأعلمي بثينة مكاني، فخرجتْ إليه بثينة في مباذلها، وقالت: والله يا عمر لا أكون من نسائك اللاتي يزعمن أنْ قد قتلهنّ الوجدُ بك، فانكسر عمر[1].

ومن الملاحظات النقدية التي تنسب إلى بثينة ما يتصل بأسلوب الشاعر أو طريقته أو منهجه، فكما نعلم فإنّ لكل شاعر أسلوبه أو طريقته المميزة الخاصة به يُعرف بها دون غيره وتغلب على شعره. وعمر بن أبي ربيعة يعدّ من الشعراء الذين غلب على شعرهم الغزل واستخدام الحوار القصصي أو القصص الشعري، وهو أسلوبه الذي يعرف به والمميز له. ومن خلال ما روي عن بثينة فإنها ترفض تقليد شاعر لشاعر آخر في أسلوبه وطريقته، وذلك كتقليد جميل لعمر بن أبي ربيعة في حواره القصصي.

فقد جاء في الأغاني أن بثينة لما قالت لابن أبي ربيعة في الرواية السابقة: "والله يا عم لا أكون من نسائك اللاتي يزعمن أن قد قتلهنّ الوجد بك". قال لها قول جميل:

| | |
|---|---|
| وهمـــــا قالتـــــا لـــــو أن جمـــــيلاً | عَـــرَضَ اليـــوم نظـــرة فرآنـــا |
| بينمــــا ذاك منهمـــــا وإذ بـــــي | أعمِـــلُ الـــنص ســـيرة زفيانـــا |
| نظـــرتْ نحـــو تربهـــا ثـــم قالـــت | قـــد أتانـــا -ومـــا علمنـــا- منانـــا |

فقالت: إنه استملى منك فما أفلح، وقد قيل اربط الحمار مع الفرس، فإنْ لم يتعلم من جريه تعلم من خُلقه[2].

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج7، ص203.

(2) المصدر نفسه، ج7، ص203- 204.

فجميل في هذه الرواية متأثر بأسلوب عمر بن أبي ربيعة الشعري وحواره القصصي، فهذا الحوار القصصي ظاهر في أبيات جميل السابقة التي حملها ابن أبي ربيعة إلى بثينة من جميل. وقد التفتت بثينة إلى تقليد جميل لعمر في أسلوبه. ووفقاً لتعليقها وملاحظتها فإنّ جميلا عجز عن بلوغ مستواه في ذلك، وهو ما يوحي ويشير إليه التعليق الصادر عن بثينة "إنه استملى منك فما أفلح...".

وتلتفت بثينة بحسها النقدي إلى ظاهرة دواعي الشعر ودوافعه وشعور الشاعر بما لا يشعر به غيره إذ يروى أن بثينة "دخلتْ على عبد الملك بن مروان فحدّد النظر إليها، وقال: يا بثينة، ما رأى منك جميل حين قال فيك ما قال؟ قالت: يا أمير المؤمنين، ما رأى فيك الناس حين ولُّوك الخلافة، فضحك الخليفة حتى بَدَتْ له سن سوداء كان يخفيها. فما ترك لها حاجة إلا قضاها يومئذٍ"[1].

ومن ذلك أيضاً ما رواه حماد عن خالد بن كلثوم قال: "أخبرني رجل من بني أسد أنه أدرك مياً **(صاحبة ذي الرمة)** وكان أعور قال: رأيتها في نسوة من قومها، فقلت لهن: أيتكُنَّ مياً؟ فقالت النسوة: ما كنّا نرى أنها تخفى على أحد، هذه مي، قلت: والله ما أدري ما كان يعجب ذا الرمة منك، وما أراك كما كان يصفك، فتنفّسَتْ وقالت: يرحم الله غيلان، إنه كان ينظر إليّ بعينين، وأنت تنظر إليّ بعين واحدة"[2].

فرغم الدعابة والفكاهة التي تكتنف رد مي على السائل، فقد أرادتْ أن توصل له رسالة مفادها أن شوق ذي الرمّة لها هو ما دفعه لينظم فيها شعراً عذباً ويصورها بجمالية رائعة، ويصفها بعينه هو لا بعيون الآخرين الذين رأوا فيها امرأة عادية مثلها كباقي النساء، ذلك ما أدركته هذه المرأة وغاب عنه الرجل السائل.

وأم **الشاعر ذي الرمة** أدركت بذوقها واحساسها وأمومتها أنه في ميدان الشعر ونقده فإنّ الحكم على الشاعر وشعره بالجودة أو الرداءة يكون من خلال النظر في شعره

---

(1) ابن عاصم الأندلسي، محمد بن حسين العاملي: **حدائق الأزاهر**، تحقيق عفيف عبد الرحمن، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1987، ص49.

(2) المصدر نفسه، ص50.

وبيان مواطن القوة والجمال والضعف والرداءة دون النظر إلى صاحب هذا الشعر وخلقته أو مظهره أو أي مؤثرات أخرى خارج نطاق الشعر وذلك في ما رواه الأصبهاني إذ يقول: "اجتمع الناس مرة وتحلّقوا على ذي الرمة، وهو ينشدهم، فجاءت أمه فاطلعت من بينهم فإذا رجل قاعد وهو ذو الرمة. وكان دميماً شختاً أجْناً. فقالت أمه: استمعوا إلى شعره. ولا تنظروا إلى وجهه"[1].

ومن الملاحظات النقدية المتصلة بالشعر والشاعر على حدٍّ سواء المنسوبة إلى خرقاء العامرية ما ورد عنها في رواية الأصبهاني حيث وصفت ذا الرمة وشعره فقالت: "رحم الله ذا الرمة فقد كان رقيق البشرة، عذب المنطق، حسن الوصف، مقارب الرصف، عفيف الطرف"[2].

فهي في ملاحظتها تمزج بين وصف الشعر والشاعر، فتطلق أحكاماً عامة على الشاعر "رقيق البشرة، عفيف الطرف، عذب المنطق" ثم أحكاماً عامّة على شعره "حسن الوصف، مقارب الرصف". وهي أحكام عامة غير معللة وغير مقترنة بشواهد شعرية، وإن كانت تدل على مقياس معين في التفضيل وهو حسن الوصف والتقارب في الرصف، وهذه المقاييس التي أطلقتها تظل عامة، ولا يمكن تحديدها بسهولة، فهي لم تضرب لنا الأمثال أو الشواهد الشعرية لتدلل على مثل هذه الأحكام، وترينا ما الذي تقصده بحسن الوصف أو مقاربة الرصف. إن تراثنا الأدبي لم يحمل لنا أخباراً كثيرة تتصل بخرقاء العامرية، لكن المشهود به هو أن هذه المرأة كانت تحفظ الشعر وترويه، لاسيما شعر ذي الرمة[3].

وهذا دليل على أنها متذوقة للشعر ومهتمة به، الأمر الذي لابدّ من أن يفضي إلى توجه أو إحساس نقدي تجاه هذا الشعر، لاسيما شعر ذي الرمة فجاء نقدها متمثلاً في هذا الوصف الذي يمزج بين الشاعر وشعره، فملاحظتها النقدية هذه ما كان لها أن تنطقها عبثاً أو مجرد كلمات لا دلالة فيها أو معنى. واللافت للنظر في وصف خرقاء هو استخدامها

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج18، ص6.

(2) المصدر نفسه،ج18، ص40.

(3) المصدر نفسه، ج18، ص40 و41.

لمفردات جاءت بوصفها مفرزاً نقدياً يشير إلى ذوق شعري واهتمام به، وهذه المفردات النقدية هي الوصف والرصف التي أصبحت فيما بعد وفي مرحلة التنظير النقدي من المصطلحات النقدية المتداولة والشائعة الاستخدام.

**وفاطمة بنت أبان بن الوليد** أدركتْ أهمية الشعر والشاعر معاً ودورهما الكبير في تخليد المآثر وتقييد المحاسن لا سيما فيما يتعلق بشعر المديح.

فمما يروى عنها "أنها التقت ريا بنت الكميت في مكة وهما حاجّتان، فتساءلتا حتى تعارفتا فدفعت بنت أبان إلى بنت الكميت خلخالي ذهب كانا عليها. فقالتْ لها بنت الكميت: جزاكم الله خيراً يا آل أبان، فما تتركون بركم قديماً ولا حديثاً. فقالت لها بنت أبان: بل أنتم فجزاكم الله خيراً فإنَّا أعطيناكم ما يبيدُ وَيفْنى، وأعطيتمونا من المجد والشرف ما يبقى أبداً ولا يبيد، يتناشده الناس في المحافل فيُحْيِ مُيت الذكْرِ، ويرفع بقية العقب"[1].

فمثل هذا الرأي النقدي لفاطمة بنت أبان دليل وإقرار بفضل الشعر وأهميته بوصفه سجلا تحفظ به المآثر على مرّ الزمان، ويقدم على المال والأعطيات لأن المال وغيره يفنى ويذهب ويبقى الشعر خالداً يذكر بمحاسن ومآثر الفرد والقبيلة.

ومن ذلك أيضا ما يروى عن **بنت لسنان بن أبي حارثه** "عندما رأت بنتاً لزهير بن أبي سلمى في بعض المحافل، وإذ لها شارة وحال حسنة، فقالت: قدْ سرّني ما أرى من هذه الشارة والنعمة عليك. فقالت إنها منكم فقالت: بلى والله لك الفضل، أعطيناكم ما يَفْنى، وأعطيتمونا ما يبقى"[2].

ومّما يُروى عن تفضيل المرأة للشعر على المال إدراكاً منها لأهميته وبقائه ما ورد في كتاب الأصبهاني عن امرأة "كانت بملل ينزل بها الناس، فنزل بها أبو عبيدة بن عبد الله بن زمعة وعمران بن عبد الله بن مطيع ونصيب، فلما رحلوا وهب لها القرشيان ولم يكن مع نصيب شيء، فقال لها: اختاري إن شئت أن أضمن لك مثل ما أعطياك إذا قدمت وإن شئت قلت فيك أبياتاً تنفعك؟ قالت: بل الشعر أحب إلي، فقال :

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج17، ص39.

(2) الحصري: **زهر الآداب**، ج3، ص760.

| | |
|---|---|
| ألا حـــيٌّ قبـــل الـــبَين أم حبيـــب | وإن لم تكـــن منّـــا غـــداً بقريـــب |
| لـئن لم يكـن حُبِّيْـك حُبّـاً صَـدَقْتَهُ | فمـــا أحـــدٌ عنـــدي إذاً بحبيـــب |
| تهـــام أصـــابتْ قلبـــه ملليَّـــةُ | غريـبُ الهـوى يـا ويـح كـلُّ غريـب |

فشهرها بذلك، فأصابتْ بقوله ذلك فيها خيراً"[1].

وأمّا **عائشة الباعونية** (ت922هـ) فتعدّ المرأة الأولى في تاريخنا الأدبي التي تطالعنا بمصنف أدبي يشتمل على فنون بلاغية وآراء نقدية استحضرتها لتكون شرحاً لقصيدتها البديعية في مدح النبي ﷺ، وهذا المؤلف مطبوع تحت عنوان "شرح البديعية الفريدة المسمّاة بالفتح المبين في مدح الأمين" وذلك على هامش كتاب خزانة الأدب وغاية الأرب للشيخ تقي الدين أبي بكر علي المعروف بابن حجة الحموي المتوفى سنة 837هـ[2].

وإضافة إلى هذا المصنف فقد "كانت الباعونية مصنفة مكثرة، ربت على العشرين مصنفاتها، في حقول المعرفة المختلفة، منها التصوف والفقه والسيرة النبوية، وعلوم العربية من نحو ولغة"[3].

وشرح البديعية الفريدة هو عبارة عن قصيدة في مدح النبي ﷺ من نظمها تتضمن فنوناً بديعية مختلفة تتصل بالنقد وبالبلاغة، جاء كل بيت منها شاهداً على فن بديعي، تقول عائشة الباعونية في مقدمة هذه البديعية "... فهذه قصيدة صادرة عن ذات، قناع شاهدة بسلامة الطباع، منقحة بحسن البيان، مبنية على أساس تقوى من الله ورضوان، سافرة عن وجوه البديع، سامية بمدح الحبيب الشفيع، مطلقة من قيود تسمية الأنواع، مشرقة الطوالع في أفق الإبداع، موسومة بين القصائد النبويات بمقتضى الإلهام الذي هو عمدة أهل الإشارات بالفتح المبين في مدح الأمين، استخرت الله تعالى بعد تمام نظمها وثبوت اسمها في شيء

---

(1) أبو فرج الأصبهاني: **الأغاني**، ج1، ص346.

(2) ابن حجة الحموي، تقي الدين أبي بكر علي: **خزانة الأدب وغاية الأرب**، دار القاموس الحديث، بيروت، ب.ط، ب.ت، ص310.

(3) حسن الربابعة: **عائشة الباعونية شاعرة**، منشورات دار الهلال للترجمة، اربد،ط1، 1997، ص7.

يروق الطالب موارده، وتعظم عند المستفيد فوائده، وهو أن أذكر بعد كل بيت حدّ النوع الذي بنيت عليه وأقرّ شاهده، فإنّ ذلك مما يفتقر إليه، والنحو في ذلك سبيل الاختصار، ولا أخلّ بواجب، وأنبّه على ما لابدّ منه قصداً لنفع الطالب والمسؤول من الفتاح بتأسيسها على قواعد أذن الله أن ترفع، ومن مثبت رفعها بوجاهة مدح الوجيه المشفع أن يصلي ويسلم عليه، ويجعلها خالصة لوجهه الكريم وسيلة لي ولوالدي ولذريتي ولأحبابي ولمن والاني خيراً إلى وفور الحظ من فضله العظيم...."[1].

يتضح في هذه المقدّمة المنهج الذي سارت عليه الباعونية في شرح بديعيتها التي هي من نظمها الخاص، فهي تذكر وبعد كل بيت من أبيات هذه البديعية مفهوم الفن أو الوجه البديعي الذي بنتْ عليه هذا البيت معتمدة في ذلك على نقل آراء نقاد وبلاغيين سابقين لها، وكذلك على شواهدهم وأمثلتهم في إيضاحه وبيانه بصورة موجزة ومختصرة، مما يعني تأثرها بمن سبقها من النقاد والبلاغيين، "وقد احتجت بآراء وأشعار ما لا يقل عن خمسين ناقداً وشاعراً في شرح بديعيتها"[2]. فجاءت القصيدة لتكون مثالا ونموذجا تطبيقيا لوجوه وفنون بديعية وأراء نقدية مختلفة رافدة إياها بشرح موجز ومختصر لهذه الفنون . وتحدثت عائشة الباعونية في مصنفها هذا عن البناء الفني للقصيدة المتمثل في المطلع وحسن التخلص والخاتمة وتحدثت كذلك عن ألوان كثيرة من الفنون البديعية .

وتكمن أهمية هذا المصنف في أنه أول مؤلف في تاريخنا الأدبي يتصل بالنقد والبلاغة ينسب إلى امرأة، وأنه ليس هناك ما يمنع من ارتياد المرأة ميدان التأليف في النقد والأدب.

أم جندب وماوية بنت عفرز وسعدى أم أوس بن الحارثة الطائي والخنساء وعائشة بنت أبي بكر رضي الله عنهما وليلى الأخيلية وعائشة بنت طلحة وليلى بنت الحارث وعقيلة بنت عقيل بن أبي طالب وسكينة بنت الحسين والنوار زوجة الفرزدق وعزة صاحبة كثير وقطام صاحبة ابن ملجم وبثينة صاحبة جميل ومي صاحبة ذي الرمة وأم الشاعر ذي

---

(1) عائشة الباعونية: **شرح البديعية الفريدة المسمّاة بالفتح المبين في مدح الأمين**، ص310.

(2) حسن الربابعة: **عائشة الباعونية شاعرة**، ص56.

الرمة وابنة سنان بن أبي حارثة وعائشة الباعونية – نماذج متنوعة تكشف عن اتفاق المرأة الناقدة –في الأغلب الأعم– في موقفها من شعر الغزل خاصة، وعلى الرغم من اختلاف هذه النماذج في الثقافة والمزاج إلاّ أنّ مقاييسها في التعامل مع هذا اللون من الشعر متقاربة. لقد كانتْ المرأة المحبوبة مجتلى قريحة الشاعر" ومطلع قصيدته، وهي موطن غنائه... فلا يكاد يصيب معنى، أو يطيف بموضوع حتى يلم بذكرها، ويتغنى بمحاسنها، ويتمدّح بشمائلها، ويتأثر بأطلالها ومعالمها"[1]. وكانتْ المرأة الناقدة في ضوء ما تقدمه هذه النماذج موجّهة للشاعر وناقدة له في لفظه ومعناه وصورته وأسلوبه وعاطفته، يختصم إليها الشعراء فتحكم في خصومتهم ويرتضون بحكومتها.

صحيح أنّ نقد الشعر كما تقدّمه النماذج المنتقاة السابقة لم يتضمنه كتاب أو مصنف، وأستثني من ذلك عائشة الباعونية ، وصحيح أنّ ذلك يرجع إلى شعور المرأة بضعف حاجتها النسبي بما في ذلك الكتابة في هذا المضمار" فنوعية عملها الداخلي الذي أفردت له في البيت من ميل للتصنيع والممارسة العملية المباشرة، قد قلّل من اهتمامها بهذا المجال، هذا بالإضافة إلى عدم توجيه من الرجل لها بهذا الاتجاه"[2]، وصحيح أنّ هذا النقد المنسوب للمرأة ظلّ محصورا في إطار اللمحة الدالّة أو الإشارة العابرة أو الملحوظة الآنية السريعة، وصحيح أنّ هذا النقد لم تتسعْ دائرته ليشمل سائر أغراض الشعر العربي، كلّ ذلك صحيح ولكنّ الصحيح- أيضا- أنّ هذا النقد مهما تكنْ طبيعته أو مضماره سيظلّ يشير إلى تفاعل المرأة الناقدة مع النص منَ الشعر، ويشير – وهذا هو الأهم- إلى أنّ المرأة الناقدة ظلّت تصدر في نقودها عن حس أدبي مرهف وذائقة نقدية لا نملك إلاّ أنْ نحترمها ونعجب بها.

---

(1) عبد الله العفيفي: **المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها**، ج1، ص121.

(2) ليلى الصبّاغ: **المرأة في التاريخ العربي**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص357.

# الفصل الأول

# مفهوم الشعر

# الفصل الأول

# مفهوم الشعر

## توطئة:

إنّ البحث في مفهوم الشعر من القضايا النقدية الخلافية التي كانت محل اهتمام النقاد و دارسي الأدب -شعره ونثره- ومحل عنايتهم قديما وحديثاً، وستبقى هذه القضية مثار جدل لدى الأمم المختلفة، وفي اللغات والآداب كلها. أو كما يقال إن قضية مفهوم الشعر "لا زالت موضوعاً للدرس والبحث، وأنَّ كل جيل يفضل أن يضع لها حلاً بطريقته الخاصة"[1].+

ويختلف مفهوم الشعر باختلاف المذاهب أو الاتجاهات النقدية والأدبية التي ينتمي إليها النقاد والأدباء، فضلا عن تداخل المعايير والمقاييس التي تميز بين ما هو شعر وما هو ليس بشعر. وعدم التزام الشعراء بمثل هذه المقاييس إن وجدت قد أدى بدوره إلى هذا الاختلاف، وذلك ما قد أشار إليه عبد العزيز المقالح في حديثه عن هذه المقاييس، فهي مقاييس متطورة وما يصلح لفترة لا يصلح بالضرورة لغيرها، وما يصلح لمجتمع لا يصلح لمجتمع آخر بالضرورة[2]. ويضاف إلى هذه الأسباب التي تفسر الاختلاف في تحديد الشعر أو في تعدد هذه التحديدات ارتباط مفهوم الشعر بحياة الإنسان فمفهومه "ليس منفصلاً عما يجري من تحديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية[3].

ويمكن أن نعد من أسباب الاختلاف في حدّ الشعر، وعدم الاتفاق على وضع حدٍّ مانع وجامع له طبيعة العمل الشعري نفسه، واتصاله بالجوانب الوجدانية، ذلك ما أشار إليه

---

(1) ديفد ديتش: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمود يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967، ص16.

(2) عبد العزيز المقالح: **من البيت إلى القصيدة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983، ص233.

(3) أحمد بزون: **قصيدة النثر**، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص 24.

قاسم المومني، إذ يرى أن مبعث هذا الاختلاف يرتدُّ إلى طبيعة العمل الشعري نفسه، فالشعر فن كغيره من الفنون من حيث اتصاله بالانفعالات والمشاعر والعواطف أكثر من اتصاله بالعقل والمنطق، ومن الطبيعي - والأمر كذلك - ألاَّ يستطيع المحددون إحصاء تلك الأحاسيس والخواطر واستقصاءها وإظهارها في حد يتميز به المحدَّد، وإنما سيظل كل محدد يؤثر أن يذكر في حدّه ما راقه من الشعر، ويشير إلى الناحية التي أعجبته فيه[1].

إن البحث عن حد جامع مانع للشعر أمر في غاية الصعوبة نظراً للأسباب المذكورة سابقاً، ولذا فإنّ كل ناقد سيظل يركز على الجانب الذي يروقه في الشعر، فكان من النقاد من نظر إلى الشعر على أنه في المقام الأول وزن وقافية، وكان منهم من نظر إليه على أنه استخدام مخصوص للغة أو قل هو النظم، وكان منهم من نظر إليه على أنه الخيال، وكان من نظر إليه على أنه مجموعَ ذلك كله، وكان منهم من قال في الشعر إنه "جوهر وليس مظهراً أو ملامح خارجية فحسب، فنحن لا نصف القصيدة أو جوانب منها، وإنما نبحث عن الجامع المشترك للقصائد الشعرية والخصائص النوعية التي تميزه من النثر عبر اختلاف الأزمنة والأمكنة"[2].

ورغم هذا التباين في الآراء حول مفهوم الشعر وعناصره فسيبقى الشعر موهبة متميزة لدى ذات متميزة تشعر بما لا يشعر به غيرها، وقوام هذه الموهبة العاطفة والخيال واللغة الموحية والإيقاع ووظيفتها تقديم المتعة والفائدة للشاعر وغيره.

لقد توقفتْ أكثر من ناقدة عند مفهوم الشعر وحاولت الاجتهاد في ما يتصل بوضع حد للشعر، وذلك من خلال تأكيدها عنصرا أو جانبا محددا فيه وفقاً لرؤيتها الخاصة وتصورها للشعر، ولم يكن الاختلاف في وضع حد للشعر وماهيته عند الناقدات بأقل منه عند السابقين أو المعاصرين لهن من الرجال، فكيف حددت المرأة الناقدة الشعر، وما هي العناصر التي ينطوي عليها حده ؟

---

(1) قاسم المومني: **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1982، ص 185.

(2) مدحت الجيار: **موسيقى الشعر العربي**، قضايا ومشكلات، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص 139.

## مـــي زيـــادة(*)

الحديث عن مي زيادة حديث عن شخصية أدبية نبغت في الكتابة والخطابة والثقافة، وحسبها الندوات الأدبية وصالونها الأدبي المقترن باسمها فـ"لو جمعت الأحاديث التي دارت في ندوة مي لتألف منها مكتبة عصرية تقابل مكتبة العقد الفريد ومكتبة الأغاني في الثقـافتين الأندلسية والعباسية"[1].

وعندما تقول مي زيادة في الشعر: "ليس أعسر من تعريف الملكـة الـشعرية وتحديـد الشاعر. أصحيح أن الشعر كله رقة وعذوبة وإحساس وموسيقى دون تفكير ومعرفة وبحـث وقوة؟ أم هو مزيج من كل ما تفنيه الحياة وتولّـده مـن المـدركات والمحـسوسات، وسـبك في قوالب متعددة وفقاً لأنظمة بديهية تتملص كالشعر نفسه من حظيرة التفهم والإدراك"[2].

وعندما تضيف إلى هذا النص ما تقوله في معرض دفاعها عن الشعر في وجه الماديين المندّدين بالشعر والشعراء "وأنهم قد غالوا في الذم والاستخفاف اعتقـاداً مـنهم أن المـستقبل للعلم وحده، وفاتهم في تطرفهم أن الفنون ستظل رايـة المدنيـة رغـم مـا للعلـم مـن الفـوز الباهر، وأن روح الشعر لا تفارق روح العالم ما بقي القلب في صدر الإنسانية خافقاً، وما دام وميض الأمل في جوٍّ أحزانها بارقاً، مـا هـي الحيـاة بـلا أمـل؟ ومـا هـي العلـوم بـلا آداب وفنون؟... فالآداب والفنون أشجار الحياة وأزهارها وهواؤها وماؤها"[3].

فإنَّ مؤدى ما تقوله أن الشعر عصي علـى التعريـف "يـتملص مـن حظـيرة الفهـم والإدراك" على حد تعبيرها، وأن الشعر نقيض العلم وإن كان يتممه، وأن الشعر يعـالج مـا

(*) مي زيادة: أديبة وكاتبة وناقدة ولدت في مدينة الناصرة بفلسطين عام 1886م، والدها لبنـاني الأصـل وأمهـا فلـسطينية، هاجرت إلى القاهرة مع والدها سنة 1911، اشتهرت بقدرتها على الخطابة، وبصالونها الأدبي الذي يعدّ من الـصالونات الأدبية المشهورة وتردد عليه كبار الأدباء والشعراء والمفكرين. أتقنت اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وترجمت أعمالاً أدبيـة غربية إلى العربية، توفيت بالقاهرة عام 1941. أنظر (محمـود عباسـي و كمـال قاسـم فرهـود: موسـوعة أعـلام الأدب العربي في العصر الحديث، مكتبة كل شيء،حيفا، ط2، 1994، ج7، ص 815). وانظر (خليـل أحمـد خليـل: موسـوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص 501).

(1) عباس محمود العقاد: **رجال عرفتهم**، المكتبه العصريه، بيروت، 1988 ص 208

(2) مي زيادة: **حلية الطراز (ديوان عائشة التيمورية)**، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1952، ص 99. وانظر كذلك: مي زيادة: **عائشة تيمور (شاعرة الطليعة)**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1975، ص129.

(3) مي زيادة: **الصحائف**، مؤسسة نوفل، بيروت، ص24.

يقع في دائرة الخبرة الإنسانية. باختصار فإن الشعر الحياة بكل مدركاتها ومحسوساتها أو بعبارة قريبة من عبارة مي سر الحياة يماثل أثره أثر الموسيقى والزهر والماء والهواء. وباختصار أشد فإن الشعر - بهذا الفهم- يصاغ من قوالب وفق أنظمة تتملص هي الأخرى كتملص الشعر من التحديد.

تحاول مي أن تحدد الشعر فتركز في تحديدها على الجانب الفني للشعر من غير أن تغفل الجانب الإنساني فيه، وتتجلى محاولتها بنحو أوضح في نص آخر تقول فيه: "ما هو الشعر؟ هو عاطفة ذائبة، أو فكرة متوقدة، أو خاطرة عميقة، سُكبتْ في قالب موزون الكلام والنغمة. والشعر الغزلي موسيقى تناجي القلب وتلمس الفكر، سابحة بالروح على أمواج الفنون. وما النثر إلا شعر أفلت من أقيسة الوزن الضيقة، غير أنه لا يكون مرضياً إلا إذا خضع لنواميس الإنشاء بما فيها من توازن الجمل، وموسيقى الألفاظ، وسرد الأفكار بسلاسة. فالنثر إذاً شعر حر، ويتسنّى لكل كاتب أن يكون شاعراً في نثره"[1].

إن مفهوم مي للشعر يرتبط بنشاط إنساني مخصوص زائد عن الحد الذي يعرف في الكلام العادي بارتكازه على مظهرين: الأول فكري يرتبط بالعاطفة والفكرة والخاطرة، والثاني لغوي يرتبط بالوزن والقافية.

وعلى الرغم من أن الوزن يمثل خصيصة نوعية يختلف من خلالها الشعر عن النثر إلا أن مي تذهب إلى أن الوزن أقل الخصائص شأواً في الشعر أو كما تقول: "وما النثر إلا شعر أفلت من أقيسة الوزن الضيقة"[2].

ويبدو أن مي ترى في الوزن تقييداً لحرية الشاعر في التعبير عن عواطفه وأفكاره وخواطره. ولعلّ هذه الأوزان هي السبب في عدم نظم مي للشعر العربي في الوقت الذي نظمت فيه قصائد شعرية كثيرة باللغة الفرنسية، وقد أشار إلى ذلك محمد عبد الغني حسن بقوله: "لقد كانت مي شاعرة في اللغة الفرنسية... ولها قصائد كثيرة مخطوطة نظمتها بالفرنسية... أمّا الشعر العرّبي فلم تحاول مي نظمه، ولا يعرف الذين اتصلوا بها أنها شغلت

(1) مي زيادة: **الصحائف**، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 23..

بمعالجته، ولعلّ صعوبة الوزن والقافية لهما في ذلك دخل كبير، فقد كانت مي شاعرة في نثرها المصبوب على قوالب الشعر المنثور. ولم ينقص ذلك الشعر المنثور إلاّ الوزن والقافية ليكون شعراً عربياً جميلاً"[1].

ولعلّ قول مي "وما النثر إلاّ شعر أفلت من أقيسة الوزن الضيقة" يوحي بأن الشعرية سمة يمكن أن تكون في النثر – وإن كان غير موزون- إذا كان خاضعاً لنواميس الإنشاء بما فيها من توازن الجمل، وموسيقى الألفاظ، وسرد الأفكار بسلاسة على حدّ تعبيرها، ذلك لأن الشعرية تنبثق من جهات أبرزها الاستخدام اللغوي، وتوازن الجمل، والموسيقى وغير ذلك مما أشارت إليه مي مما يدخل ضمن إطار الاستخدام اللغوي المخصوص في الشعر .

## روز غريب[*]

أشارتْ روز غريب إلى محاولة الباحثين والشعراء أنفسهم في تحديد مفهوم الشعر وذلك من خلال الدراسات الكثيرة التي تزخر بها المكتبة الأدبية والنقدية، لكن هذه المحاولات بقيت تدور في إطار الاجتهاد، ولم تصل إلى القول الفصل والرأي الحاسم في ذلك، والسبب في صعوبة تحديد مفهوم الشعر –كما تراه الناقدة روز غريب- أن الشعر "كسواه من الفنون الجميلة، يقدّم لنا آثاراً منوعة يمتاز كل منها بالفرادة التي لا تتكرر ولا تحتمل المقايسة"[2]. وقد اكتفت الناقدة بإيرادها لهذا السبب ولم توضّحه. وبالرغم من ذلك فإنّ معنى ما أوردته – كما أفهم – أن الإبداع الشعري يخضع لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية، وهذه الطبيعة المتغيرة لا يمكن إخضاعها لأسس أو مقاييس محددة الأمر الذي يعني عدم اتفاق النقاد على تعريف محدّد للشعر. يذكر قاسم المومني مبعث هذا الاختلاف على وضع

---

(1) محمد عبد الغني حسن: **مي أديبة الشرق والعروبة**، عالم الكتب، القاهرة، ص 105.

(*) روز غريب:أديبة وناقدة لبنانية، ولدت في مدينة الدابور في لبنان عام 1909م، درستْ البكالوريوس والماجستير في الجامعة الأمريكية في لبنان، أصدرتْ كثيراً من المؤلفات في الأدب والنقد، وكتبت في قضايا المرأة وأدب الطفل، توفيت عام 2006م. أنظر (محمود عباسي و كمال قاسم فرهود: موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، ج4، ص308).

(2) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1980، ص18.

حد للشعر يتفق عليه الجميع ويردُّه إلى طبيعة العمل الشعري نفسه... من حيث اتصاله بالانفعالات والمشاعر والعواطف أكثر من اتصاله بالعقل والمنطق، ومن الطبيعي - والأمر كذلك - ألاّ يستطيع المحدّدون إحصاء تلك الأحاسيس والخواطر واستقصاءها وإظهارها في حدّ يتميز به المحدّد"[1].

ومع ذلك فقد اجتهدت روز غريب في وضع تعريف للشعر في دراستها "نسمات وأعاصير في الشعر النسائي" بقولها: "قد يكون أوجز تعريف للشعر أن نقول أنه كلام مختلف عن الكلام العادي المألوف"[2].

وبناء على ذلك فإنَّ الشعر كلام غير عادي، فالكلمة لدى الشاعر تختلف عن الكلمة المستخدمة في واقع حياة الأفراد اليومية، وهذا الاختلاف يكمن في طبيعة تداولها وتوظيفها وليس في حروفها ومبناها، فالكلمة هي نفسها التي يستخدمها الشاعر وغير الشاعر، لكن الكلمة واللغة -بشكل عام- في يد الشاعر تكتسب رونقاً وسحراً فبالإضافة إلى دلالتها وأبعادها الصوتية والشكلية تمتزج بما يتصل بالشاعر من فكر ورؤية وشعور. والكلام غير العادي الذي يختلف عن الكلام العادي المألوف أسمته الناقدة بالكلام الشعري، ولكن كيف يتميز الكلام الشعري غير العادي عن الكلام العادي المألوف؟

يتميز الكلام الشعري عن الكلام العادي بصفات توجزها الناقدة روز غريب بـ"الإيحاء أو دقة الإشارة والتصوير والطرافة والإيقاع أو الموسيقية"[3]. وتخصّ الناقدة (الإيحاء) بشيء من التوضيح الموجز، دون بقية الصفات، في موضع آخر تحدثت فيه عن مقومات النتاج الشعري فتقول: "... إنّ مقومات النتاج الشعري عدا الطرافة ومخالفة الشائع المألوف هي الإيحاء المعنوي الذي يثير الفكر بما فيه من غرابة أو غموض، من إيجاز وتلميح وتصوير وابتداع معان جزئية جديدة للتعبير عن معنى كلي، يضاف إلى ذلك استلهام الواقع والبيئة في وجه من الوجوه وتضمين العبارة مقداراً من الموسيقية التي لا يقصد بها دائماً الوزن والقافية

---

(1) قاسم المومني: **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، ص185.

(2) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص19.

(3) المصدر نفسه، ص19.

بل تشمل ضروباً من الإيقاع كالتوازن والانسجام والتكرار والتعداد وغير ذلك من عناصر الإيحاء الصوتي"[1].

يتضمن هذا النص صفات يمتاز بها الشعر أو الكلام الشعري عن الكلام العادي وذلك في إطار تحديد روز غريب لمفهوم الشعر، لكن هذه الصفات ومقومات النتاج الشعري التي فرّقتْ بها الناقدة بين الكلام الشعري والكلام العادي ليست حداً فاصلاً يمتاز به الشعر عن غيره من الفنون، أو الكلام العادي المتداول في حياة الأفراد وشؤونهم المختلفة، إذ ربما تتحقق هذه المقومات في النثر الفني بأجناسه المختلفة، وهو ما كان قد أشارت إليه الناقدة في موضع آخر بقولها: "إن هذه الميزات قد توجد كذلك في الكلام النثري ولا ينفرد بها الشعر، فنسميه حينذاك نثراً شعرياً أو شعراً منثوراً"[2]. وتقول كذلك في إشارة منها إلى تداخل هذه المقومات الشعرية في حديث الناس العادي "... مع العلم أن بعض الناس ينطقون أحياناً في أحاديثهم وفي الكلام الذي يخاطبون به سواهم بعبارات ملهمة وخواطر بديهية شبيهة بالشعر"[3]. وهي بذلك تتفق مع ما أوردته مي زيادة في حديثها عن شعرية النثر[4].

ورغم محاولة الناقدة روز غريب تحديد مفهوم الشعر شأنها في ذلك شأن كثير من النسوة الناقدات ورغم رؤيتها للشعر على أنه كلام يختلف عن الكلام العادي إلاّ أن تحديد هذا الكلام الشعري أمر ليس بالسهل.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم ما تورده روز غريب من "أن الشعر في أبسط تحديد له كلام موزون مقفى"[5]. وما تقوله بعد ذلك: "لكن هذا التحديد لا يتناول سوى الظاهر فقط، لأن الشعر شيء فوق الكلام والوزن والقافية"[6]

إنّ الدلالة الجديدة التي يحملها هذا التعريف خلافاً للتعريف السابق تتمثل في التركيز على الجانب الشكلي الذي يَعدُّ الوزن والقافية من مكونات الشعر، بيد أنه جانب لا

(1) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص31.
(2) المصدر نفسه، ص19.
(3) المصدر نفسه، ص 19.
(4) انظر ص 81 من هذه الدراسة.
(5) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1982، ص91.
(6) المصدر نفسه، ص91.

يتناول من الشعر إلاّ أبسط مكوناته وظواهره. وما الشيء الذي هو فوق الكلام والوزن والقافية إلّا روح الشعر وجوهر حقيقته.

### فدوى طوقان[*]

تعدُّ السيرة الذاتية لفدوى طوقان التي نُشِرَتْ في كتابيها (رحلة جبلية، رحلة صعبة) و(الرحلة الأصعب) من المصادر الأساسية لآرائها النقدية المتصلة بالشعر، إذ وردت هذه الآراء والملاحظات النقدية في مواضع مختلفة من سيرتها، ومن هذه الآراء النقدية ما أوردته من تعريفات للشعر، إذ أوردتْ عدة تعريفات في مواضع مختلفة، ولأن الشعر فرع من الفن عموماً فلا بد من الوقوف عند مفهومها للفن.

ففي حديث لها عن العلم والفن ودفاعها عن الفن ضد الدعوات المنادية بتنحيته جانباً من حياة الأمة والاهتمام بالعلم وحده، تؤكد فدوى طوقان أهمية العلم والفن بوصفهما من أهم مقومات حياة الأمم، فهما "حركتان تمثل كل منهما جانباً من أعظم جوانب النشاط الإنساني الذي عرفته الحضارات المختلفة"[1]، ومن المنطقي أن الأجناس الأدبية بما فيها الشعر تدخل ضمن إطار هذا النشاط الإنساني. وما تورده فدوى عن الفن - والشعر فن- ما تزال تؤكده "فالفن عموماً بجميع فروعه مظهر حي من مظاهر الحياة وتعبير صادق عنها"[2].

والشعر، بوصفه فنا، هو "انعكاس الحياة بأوضاعها المختلفة"[3]، والشعر "حاجة إنسانية حضارية لا غنى عنها للإنسان، لأن الإنسان خلق عاطفياً وما دام عاطفياً فسيظلُّ الشعر"[4]، و"مستودع التجارب الإنسانية"[5].

---

(*) فدوى طوقان: شاعرة فلسطينية، ولدتْ في مدينة نابلس عام 1919، لم تتح لها الظروف إتمام دراستها الجامعية، شقيقها الشاعر الكبير إبراهيم طوقان الذي أخذ بيدها إلى عالم الشعر، لها عدد من الدواوين الشعرية، توفيت عام 2006م. أنظر (محمود عباسي و كمال قاسم فرهود: موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، ج7، ص589).

(1) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1993،ص227.

(2) المصدر نفسه، ص 227.

(3) المصدر نفسه، ص 151.

(4) صبحي حديد: **فدوى طوقان بين قيد المرأة الشرقية وفضاء النص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص10.

(5) المرجع نفسه، ص10.

وما تعبر عنه الشاعرة الناقدة نثرا هو ذاته ما تعبر عنه شعرا، تقول:

مـا الـشعر إلا شـكاة الـروح إن يئـستْ وإن تغنّـــتْ فترجيـــعٌ وألحـــانُ[1]

وتقول:

يـــا دعـــيٌّ الـــشعر مـــا أنـــت بـــشاعر
سمـــة الـــشاعر حـــسٌ مرهـــفٌ، ذوق رفيـــع
ودفـــق فـــيض مـــن مـــشاعر[2]

وإذا أضافنا إلى ما تقوله فدوى طوقان هنا عن الشعر أو هنـاك عـن النثـر قولهـا إنّ الشعر بطبيعته "لغة الانفعـال والاشـتعال العـاطفي"[3] أدركنـا بداهـة أنّ الـشعر - كمـا تـراه الناقدة- قائم أصلا على المضمون الانفعالي والعاطفي، وأنّ الشاعر الحق هو الذي يـستطيع أن يعبر عن هذا المضمون بلغة انفعالية لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه.

## أندريـــه شديـــد[*]

تجلو أندريه شديد مفهومهـا للـشعر في رسـالة لهـا بعنـوان "الأرض والـشعر" وهـذه الرسالة - كما تذكر روز غريب- تلخيص لتجاربها في الشعر وموقفها منه وبيان لوظيفته[4].

---

(1) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص85.

(2) المتوكل طه: **قراءة المحذوف(قصائد لم تنشرها فدوى طوقان)**، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط1، 2004، ص87.

(3) المرجع نفسه، ص37.

(*) أندريه شديد: شاعرة لبنانية الأصل لكنها ولدت في القاهرة عام 1920م، اشتهرت بنظم الشعر وكتابة الروايـة والمسرح باللغة الفرنسية .أكملتْ دراستها في الجامعة الأمريكية في القـاهرة، واسـتقرتْ في بـاريس عـام 1948م. (ناديـا الجـردي نويهض: نساء من بلادي، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص79).

(4) هذه الرسالة (**الأرض والشعر** ) مترجمة في كتاب روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص24 وما بعدها.

أمّا الشعر في رأيها فهو "فن إنساني يجاوز الذات... الشعر يخاطب الجميع ويتكلم باسم الجميع"[1]، وهذا التعريف يفهم منه أنَّ مشاعر الناس بمن فيهم الشعراء وعواطفهم وآمالهم مشتركة وواحدة، ولذلك فإنّ الشعراء حين يعبرون عن هذه المشاعر والآمال فإنهم بذلك يعبّرون عن الجميع، ذلك لأنهم دون غيرهم الذين يملكون القدرة على التعبير عن حاجات الإنسان فردا كان أو جماعة، وهذا ما تعززه في غير نص، تقول: "الشعر حركة لا نهاية لها، تراودنا مثل نغم منذ الأزل، طريق نعود إليه بمعابره التي يلتقي فيها الحلم والعادي، المدرك واللامرئي، اللحظة والمكان الآخر"[2].

وتقول عن الشعر "إنه ليس انفلاتاً ولا هرباً من الواقع لكنه البقاء على حدود الظاهر والواقعي، مع العلم أنه لا يمكن أبداً التوفيق ولا الإحاطة بآفاق الشعر اللامحدود"[3].

إن الشعر في رأي أندريه عالم بلا حدود، وآفاق ممتدة امتداد عوالم الشعر، ولهذا فإن الإحاطة بآفاقه نوع من العبث وضرب من المستحيل، وهذا ما يفضي إليه قولها في موضع آخر عن الشعر[4]:

| | |
|---|---|
| أنه أكثر من اللفظة | لكن اللفظة مصرف له |
| قابل التلاشي | لكنه يتجدد |
| يجاوزنا دائماً | لكنه يتجذّر فينا |
| اسمه حياة | لكن الأيام تباعده |
| وضوح لكنه | متأرجح، بين بين |

الشعر كما تتصوره الناقدة هو الحياة برمتها، ما ندركه منها وما لا ندركه، ما نحسه وما لا نحسه، كل ما في الأمر أن منطق القلب هو المغلب فيه وذلك أمر يساير طبيعته التي لا

(1) المصدر نفسه، ص216.
(2) المصدر نفسه، ص 216.
(3) المصدر نفسه، ص 216.
(4) المصدر نفسه، ص 217.

تعرف حدًا أو كما تقول "والشعر معرفة متحررة من قيود العقل. وإن منطق القلب غير منطق العقل، وأنه يجب أن يبقى حراً من القيود"[1].

وبناء على ما سبق فإن طبيعة الشعر وماهيته وفقاً لآراء أندريه شديد لا يمكن أن تحدّد بمقاييس ثابتة، فهو عالم لا محدود ليس له بداية أو نهاية، لا يخضع لقيود منطقية أو عقلية أو لقوانين العلم رغم أنه معرفة على حد تعبير أندريه شديد. وهو تعبير عن النفس الإنسانية عامة وليس فقط عن ذات الشاعر فالشاعر يعبّر عن ذوات الجمع من خلال ذاته.

## نازك الملائكة[*]

عندما نتحدث عن نازك الملائكة، ربما نتحدث عن أكثر النساء الناقدات إسهاما في حركة النقد العربي الحديث. وذلك أمر طبيعي فهي شاعرة قبل أن تكون ناقدة، لها مكانة خاصة في مدونة الشعر العربي الحديث مما يعني أن حديثها في مفهوم الشعر يستمد مرجعيته من معاناتها في الشعر وتجربتها فيه. وهي في ما يقوله دارسوها في طليعة رواد ما يعرف بالشعر الحر إن لم تكن رائدته الأولى.

وفي تصدير نازك الملائكة لديوانها "شظايا ورماد" تقول: "في الشعر كما في الحياة، يصحُّ تطبيق عبارة برناردشو: "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"، لسبب هام، هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها. ولا تناقض بين هذا الرأي وما يقسم إليه نقاد الشعر من مدارس ومذاهب حين يقولون "كلاسيكي، رومانتيكي، واقعي، رمزي، سريالي..."، فهذه كلها ليست قواعد، وإنما هي أحكام"[2].

ما نفهمه من مقولة نازك الملائكة أن الشعر مرتبط بحياة الإنسان على المستويين "الفردي والجمعي" أو هو بزعم الناقدة وليد الحياة. ولما كانت الحياة لا تخضع لمنطق ثابت في

---

(1) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص 217.

(*) نازك الملائكة شاعرة وناقدة عراقية، ولدت عام 1923م في بغداد، أكملت دراستها في الولايات المتحدة الأمريكية في جامعة برنستن عام 1950 حيث درست اللغة اللاتينية والأدب المقارن، وكذلك درست اللغة الإنجليزية والفرنسية وترجمت العديد من المؤلفات الغربية إلى العربية. توفيت عام 2007. أنظر (محمود عباسي و كمال قاسم فرهود: موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، ج9، ص830).

(2) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، دار العودة، بيروت، 1971، ص 5.

تراتب أحداثها أو تشابه ألوان أشيائها وأحاسيسها فكذلك الشعر ليس له من قيد يضبطه أو حد يحدده أو قاعدة تحكم مفهومه.

لا شك في أنّ مقولة نازك السابقة تحمل في ثناياها رفضاً قاطعاً لوجود مقاييس وقواعد ثابتة ومحددة للشعر نستطيع من خلالها تحديد مفهومه، فالشعر عند نازك مرتبط بالحياة أو هو وليد الحياة حسب تعبيرها، والحياة ليست ثابتة فهي دائمة الحركة والأحداث، والشعر وليد لهذه الأحداث والحياة وما فيها من تغيرات في شتى مناحيها لا سيما فيما يتعلق بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات والعواطف الإنسانية المختلفة غير الثابتة على نسق واحد.

وبناء على ذلك يمكن أن نفهم ما تقوله الناقدة من أن الشعر الذي لا يلتزم بقواعد الخليل بن أحمد يبقى شعراً دون أن يؤثر ذلك عليه.

إن هذه القواعد والتقاليد الشعرية بما فيها الأوزان والتفعيلات التي وضعها الخليل ووضعها غيره من نقادنا القدماء لم تعدْ مناسبة بعد أن كانت تناسب زمن الخليل وأزمنتهم، فما يصلح لفترة زمنية لا يصلح بالضرورة لغيرها أو كما تقول الناقدة: "فنحن عموماً ما زلنا أسرى، تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة، وسدىً يحاول أفراد منا أن يخالفوا فحين ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة، كأنّ سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكأنّ الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إنْ خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل"[1].

وما يقال عن قواعد الخليل الوزنية والتقاليد الشعرية الموروثة يمكن أن يقال بالضبط عن القافية، والقافية جزء من هذه التقاليد، فالقافية الموحدة "خنقت أحاسيس كثيرة، وأودت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها"[2]. والقافية "حالت دون وجود الملحمة في

(1) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 6.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

الأدب العربي"[1]. والقافية "تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يملُّ السامع، فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلّف الشعر وتصيده للقافية"[2].

وآراء نازك في الوزن والقافية تفضي لا محالة إلى النتيجة التي تعبر عنها بقولها: "والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطوّر جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً من الأوزان والقوافي، والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً"[3]

ومهما يكن الأمر فإن نازك قد خرجت في مزاولتها للشعر عن قواعد الخليل، فهيأت بذلك للشاعر المعاصر، أي شاعر، من أن يطلق جناحه "من ألف قيد"[4] على حد ما تقوله. وهناك من الأمثلة ما تعزز به تجربتها، لقد أوردت مثلا أبياتا من شعرها تقول فيها:

يـــــداك للمــــس النجــــوم
ونـــــــسج الغيــــــوم
يـــــداك لجمــــع الظـــلال
وتـــشييد يوتوبيـــا في الرمـــال

ثم عقبت عليها بقولها: "أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا. فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أنظم بيتاً له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه، أملأ بها المكان، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي:

يـداك للمـس النجـوم الوضـاء    ونـسج الغمـائم مـلء الـسماء

(1) المصدر نفسه، ص 16.
(2) المصدر نفسه، ص 16.
(3) المصدر نفسه، ص 26.
(4) المصدر نفسه، ص 11.

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة. ألم نلصق لفظ (الوضاء) بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماماً للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة (الغيوم) إلى مرادفتها الثقيلة (الغمائم)، وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة (ملء السماء) التي رقعنا بها المعنى، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات؟"[1] ولكن هل كانت نازك الملائكة جادة في دعوتها إلى طرح الوزن والقافية نهائيا والتخلص منهما والخروج عن المقاييس الموروثة في الشعر؟

إن صنيع نازك في شعرها كما يمثله هذا الأنموذج وما يليه من قول لا يعني -كما أفهمه- أن الصلة ما بين نازك وعصرها من ناحية والمتلقي وعصره وما تلاه من عصور من ناحية ثانية قد انقطعت . فالوزن خاصة كان وسيبقى مما يميز الشعر عن غيره من ضروب الكلام . كل ما في الأمر أن ثمة جديدا وتجديدا في أعاريض الخليل أو قواعده تحدثه الشاعرة، وتمليه حاجات العصور وتطورها وتطور المعاني والأساليب خلالها "وينبغي ألاَّ ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل"[2]. وتقول نازك "وإنما سمّينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر) لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو (شعر) لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل"[3]. وبالنسبة للقافية فإنَّ نازكا دعتْ إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة كأن يستخدم الشاعر اثنتين أو ثلاثة بدل الواحدة[4].

وتحدثت بإسهاب في دراسة لها عن ضرورة القافية للشعر والشاعر والقارئ محددة هذه الضرورة بما يلي: فهي تحديد لنهاية الشطر وخاصة في الشعر الحر، وتخبرنا أن عبارة أو

---

(1) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 11- 12.

(2) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 13.

(3) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974، ص 207.

(4) المصدر نفسه، ص 17.

مقطعا من عبارة قد انتهت. والقافية وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها في القصيدة الحرة، وتربط بعض الأشطر ببعضها. وهي وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، وتجعله يحس أن الطريق واضحة، وأنه مطمئن لا يسير في غابة أو متاهة. و القافية تشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه ووضوح الرؤية. وهي جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعاني غير الواعية فيها، فهي تعبر عن الأفكار الداخلية التي لا يتعمدها الشاعر، وإنما تبزغ في قصيدته من أعماق اللاوعي، وهي نغم موسيقي تضيف لحنا وجوا إلى القصيدة.

وهي تيار كهربائي يسري في القصيدة، ويرقرق في ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا. وتفتح أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على بال الشاعر، وفي كثير من الأحيان تغير القافية مجرى القصيدة، رغم أن البعض يعتبر القافية قيدا يحد من حرية الشاعر. وترادف القافية في شعر النضال والمقاومة يمنح إحساسا بأن الشاعر صاحب عزيمة صلبة لا تلين، فالقافية قتال ومصاولة[1].

فدعوة نازك - إذن- لا تهدف إلى هدم القديم برمته وإنما إيجاد بديل أو طريقة تنسجم وتتناسب مع رؤية الشاعر وظروفه ومعطيات العصر الحديث انطلاقا من القديم أو كما تقول "بناء أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديدا من صنع العصر"[2] وهو ما أكدته في حديثها عن حركة الشعر الحر بقولها "والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر أنها نظرت متأملة إلى علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال"[3]. ولهذا ظهر ما يسمى بالشعر الحر وهو مصطلح استخدمته نازك في الدعوة إلى شعر جديد يقوم على أساس التفعيلة والقافية غير الموحدة.

---

(1) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص 62 وما بعدها.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 52.

(3) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 52.

يشكل الوزن في مجمل ما تقوله نازك خصيصة جوهرية في الشعر وحدا فاصلا يفصل الشعر عن النثر. وليس أدل على ما تقوله من أن الدعوة إلى قصيدة النثر تقع في خطأ كبير، ذلك" أنها تطلق كلمة شعر على الشعر والنثر معاً... وما ذلك إلا لأنَّ الدعوى لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر"[1].

وليس أدل على ذلك -أيضاً- مما تقوله: "غير أن قولنا الليل والنهار لا يثير في أذهاننا مسألة عدد الساعات، كما أن قولنا الشعر والنثر لا يثير لدينا مسألة المحتوى العاطفي والجمالي، وإنما يشخص التسميات الأربع خصائص أكبر من هذه وأوضح، تشخص الظلام في الليل والضياء في النهار، كما تشخص الوزن في الشعر وعدم الوزن في النثر، ومن ثم فإذا نحن سمّينا كل كلام شعراً بمعزل عن فكرة الوزن فسوف نكون كمن يسمي الحياة كلها نهاراً سواء أكان فيها ضياء أم لا"[2]، أو تقوله: "وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن في ذاكرة البشرية موسيقى الأوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافي""[3].

ولكن الوزن وحده لا يكفي في الشعر إذ لا بد من عنصر آخر مشارك له في الدرجة والقيمة، وهو ما تعبر عنه الناقدة حينا بـ"المحتوى الجميل" وحينا أخر بـ"العاطفة" وفي حين ثالث تعبر عنه بـ"الصور". فتعزف الناقدة بتوكيد هذا العنصر على أنغام عزفت عليها معاصراتها من النسوة الناقدات، تقول نازك في التعبير عن هذا العنصر بوصفه محتوى جميلاً:

وأما إذا أردنا أن نرجع إلى صوت الواقع في أنفسنا وأن نحكّم عقولنا فلسوف ننتهي إلى أن للشعر ركنين ضروريين لابدَّ منهما في كل شعر وهما:

1. النظم الجيد (الشكل) أو (الوزن).
2. المحتوى الجميل الموحي، المتموج بالظلال الخافتة والإشعاع الغامض الذي تنتشي له النفس دون أن تشخص سر النشوة"[4]. وتقول نازك في التعبير عن هذا العنصر بوصفه صورا وعواطف إن الشاعر إذا افتقد الوزن "إنما يفتقد جزءاً مهماً من عدّة الشاعر،

---

(1) المصدر نفسه، ص 209.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 210.

(3) المصدر نفسه، ص 210.

(4) المصدر نفسه، ص 213.

لأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيّرها شعراً، فلا شعر من دونه... لا بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[1]. وتقول نازك في التعبير عن هذا الركن بوصفه عاطفة: "وفي وسعنا ختاماً أن نلخص تعريف الشعر أنه ليس عاطفة وحسب وإنّما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها"[2].

ومما ينبغي ذكره أن نازك الملائكة كانت قد أشارت إلى أن للشعر مقاييس داخلية وخارجية، وأن الشعر يحدد بمقاييسه الداخلية لا الخارجية كالموضوع والشهرة، فالموضوع يشكل قاسما مشتركا بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية والمعرفية أو العلمية، كذلك فإن الشعر يجب تحديده من خلال السياق الشعري أو من خلال العلاقات المتشابكة بين عناصره، لكن الناقدة لم توضح أو تحدد ميزات السياق الشعري عن غيره من السياقات غير الشعرية في هذا الموضع من حديثها[3].

وإذا أردنا أن نصل آخر ما نقوله عن الناقدة نازك الملائكة بأوله أمكننا أن يقول إن الشعر كما تتصوره الناقدة "حياة موزونة" أو هو بعبارة أقرب إلى عبارة نازك "تعبير موزون".

في البدء كان"التعبير"أو "الحياة" هو المقدم وهو ما يلاحظ في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" المنشور عام 1949، بيد أن هذا التقديم ما لبث أن تحول إلى الوزن كما في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" الصادر عام 1962، فهل يرجع هذا الاختلاف في تقديم التعبير على الوزن إلى تأثر الناقدة بالنزعة الرومانسية التي سادت أيام نازك الملائكة وغلبت على النساء الناقدات من مجايلات نازك؟ وهل يرجع تقديم نازك للوزن في مرحلة احتدام الجدل في الوزن بعدما نشرت نازك مقدمة لديوانها " شظايا ورماد"؟

---

(1) المصدر نفسه، ص 215.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 216.

(3) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء (دراسة نقدية في شعر علي محمود طه)**، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

ذلك أمر ممكن، وذلك هو ما يشير إليه محمد عبد الحي[1] ففي قضايا الشعر المعاصر: الشعر وزن في المقام الأول، أما في مقدمة ديوانها فهو تعبير بالدرجة الأولى، فالشاعرة تقدم جملة من قصائد الديوان خلال مقدمته على النحو الآتي:

".. غرضي الأساسي من كتابتها (مرَّ القطار) أنْ أعبّر عن الشعور الذي يحسه المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار"[2]. فهذه القصيدة تعبير عن شعور، وتقول في تقديم قصيدة أخرى "عبَّرتُ فيها (الأقحوان) عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحياناً..."[3]، فهو هنا تعبير عن إحساس.

وفي تعليق آخر تقول: "حاولْتُ رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر..."[4]. وفي موقع آخر من الديوان تقول: "عالَجْتُ فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحياناً وباللاشعور أحياناً أخرى"[5]. ففي هذه الاستشهادات الأربعة الشعر تعبير عن شعور، كما عند كافة الرومانسيين.

انطلقت نازك إذن من رؤية رومانسية الشعر فيها تعبير عن حالات ذاتية عن شعور أو إحساس أو انفعال، عن حالات لا شعورية، وهي الرؤية السائدة حتى نهاية الأربعينيات، ولكن عندما احتدم النزاع حول قضية العروض بعد نشر الديوان الذي تضمّ مقدمته تلك الرؤية الرومانسية تحوَّل الإيقاع الوزني لديها إلى مركز الاهتمام، وأصبح الشعر وزناً في المقام الأول، وهو ما ذهب إليه محمد عبد الحي[6].

إن ما تقدم من آراء نقدية لنازك الملائكة في ما يتصل بمفهوم الشعر وعناصره جاء رغبة من الناقدة في وضع قواعد وقوانين للشعراء، وهي بذلك تكشف عن تصورها النقدي العام للشعر وعناصره فقد وصفت ما قدمته بأنه قواعد وقوانين، مبدية رغبتها في تأصيل نقد عربي[7].

---

(1) راجع محمد عبد الحي: **التنظير النقدي والممارسة الإبداعية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2001، ص 49.

(2) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 23.

(3) المصدر نفسه، ص 24.

(4) المصدر نفسه، ص 22.

(5) المصدر نفسه، ص 22.

(6) انظر محمد عبد الحي: **التنظير النقدي والممارسة الإبداعية**، ص 49.

(7) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1997، مقدمة الطبعة ص 12.

## سلمى الخضراء الجيوسي (*)

لم تفرد سلمى الجيوسي عنوانا أو حيزا تتحدث فيه عن مفهوم الشعر، شأنها في ذلك شأن جمهرة النسوة الناقدات، ولكن ثمة إشارات تمكن الدارس أن يستشف منها مثل هذا المفهوم، وهو مفهوم يشاكل المفاهيم السابقة له.تقول الجيوسي في معرض حديثها عن نازك الملائكة: "لا القافية ولا الوزن يمكن أن تصنع شعراً"(1). وتقول في المعرض نفسه: "فإنَّ إصرارها على أن الوزن هو الشيء الوحيد الذي يميز الشعر عن النثر غير مقبول"(2).

ما نفهمه من هذا أن الشعر أبعد من الوزن والقافية، وأن الشعر لا يصنعه الوزن والقافية فقط. صحيح أن الوزن والقافية يمثلان ركنا أساسيا في الشعر لا غنى عنه، وخصيصة نوعية تميز الشعر عما سواه من فنون القول، وصحيح أن اطراد هذا الركن في الشعر القديم يفسر صناعته، وهي صناعة ترتد إلى خصائص جمالية متداخلة في بنية القصيدة ولا علاقة لها فيما يزعمون من جمود العقل العربي وعجزه عن التغيير، وصحيح أن كل محاولات الشعراء في العصر الحديث لتحرير الشكل الشعري، كانت كلها في البدء تستهدف القافية إما بتنويعها أو بإلغائها كليا لم تفعل شيئاً، كل ذلك صحيح، وكل ذلك هو ما تذهب إليه الناقدة أو ما تقوله(3). ولكن الصحيح - أيضاً- أن القول بأن الشعر محض وزن وقافية غير مقبول، من هذه الجهة يمكن أن نفهم ما تورده سلمى الجيوسي عن الصورة والأسطورة

---

(*) سلمى الجيوسي أديبة وشاعرة وناقدة ومترجمة فلسطينية، ولدت عام 1928 في مدينة السلط الأردنية من أم لبنانية وأب فلسطيني، درست الأدب العربي والإنجليزي في الجامعة الأمريكية في بيروت، وحصلت على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة لندن، تعمل في مشروع ترجمة الآداب العربية في مؤسسة بروتا التي أنشأتها عام 1980 ونشر الأدب العربي في العالم الغربي بعد أن لاحظت التجاهل الذي يلقاه الأدب العربي في العالم.. أنظر (محمود عباسي و كمال قاسم فرهود: موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، ج4، ص350). و(خليل أحمد خليل: موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، ص 259).

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص594.

(2) المرجع نفسه، ص 700.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **بنية القصيدة العربية عبر القرون: المقاومة والتجريب**، دراسة ضمن كتاب **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير أكرم مصاروة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 1995، ص 34 وما بعدها.

والرمز في الشعر، فهذه وغيرها مما سنعرض له في "أداة الشعر" تناظر أهميتها أهمية الوزن في الشعر، وهذه كلها هي التي تجعل من الشعر جنسا متفردا عن غيره من الأجناس الأدبية.

## يمنى العيد(*)

قبل استعراض مفهوم الشعر عند الناقدة يمنى العيد لا بدّ من الإشارة إلى أن كلمة (نص) في كتابات يمنى العيد تنطبق على الشعر وغيره من الأجناس الأدبية كالقصة والرواية مثلا، ولهذا فإنّ حديثها عن النص الأدبي هو حديث عن الشعر بالطبع، وتنسحب هذه الإشارة كذلك على (القول الأدبي)، فهذا المصطلح ينطبق هو الآخر على الشعر وغيره من الأجناس الأدبية كالقصة والرواية أيضا.

تعرّف الناقدة يمنى العيد القول الأدبي بقولها: "... إنَّ القول الأدبي ليس مجرد لغة، وإن كانت اللغة مادته، وإنّه إذ يستعمل اللغة ليس مجرد تركيب – أو ليس إنشاءً يُحفظ أو يُتوارث أو يُلقّن، شأن التلقين له في تعليمنا المدرسي، ليس القول كذلك، وإنْ كانت أدوات التثقيف والتعليم تحرص على جعله كذلك، ليس القول رصفاً قواعدياً للمفردات المعجميّة التي تكرّست فيها القيم، وليس توالياً خطيّاً للألفاظ يحرص على توليد معانيها المعهودة، بل القول تمرّد على ذلك، يحقّق تمرده بالصياغة، ويولد التعبير، وهو في هذا اجتماعي فنيّ، يخلق حجمه وفضاءه؛ حجمه هو في الدلالات التي يولّدها نهوض التعبير في بنيته كجنس أدبي (نص شعري، نص روائي)"[1].

هذا التعريف الذي أوردته الناقدة في سياق هذا النص المقتبس يكشف جانباً كبيراً من تصور الناقدة لمفهوم الأدب "الشعر والنثر"، ويرتكز هذا التصور على عدة محاور أبرزها:

- **تميُّز لغة النص الأدبي عن الكلام العادي المألوف.**

---

(*) يمنى العيد أديبة وناقدة لبنانية، ولدتْ في صيدا عام 1935، تلقتْ تعليمها في مدارس لبنان، وأكملت دراسة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة السوربون عام 1977 في فرنسا. (يمنى العيد: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت،ط 4، 1999م).

(1) يمنى العيد: **في معرفة النص(دراسات في النقد الأدبي)**، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999، ص 91.

فرغم أنَّ اللغة بشكل عام هي مادة الأدب إلاّ أنَّ لغة الأدب تتميز عن اللغة العادية المألوفة لغة الحياة اليومية والواقع العملي للأفراد في علاقاتهم وتعبيرهم عن الحقائق ومجالات العلوم المختلفة، وهو ما أشارت إليه الناقدة يمنى العيد بقولها: "... اللغة الأدبية ليست في علاقة تماثل أو استمرار مع هذه اللغة العامة اليومية التي هي لغة الوعي العفوي المباشر"[1]، وحتى تتميز اللغة الأدبية والشعرية عن اللغة العادية يفترض أن تتميز بالدقة والعمق "اللذين بدونهما يصعب على الوعي أن يصير وعياً أدبياً"[2].

- **الصياغة.**

وتعدّ الصياغة من أبرز خصائص النص الأدبي الدّالة على ماهيته، والمقصود بالصياغة هو نظم المفردات أو الألفاظ – وحدة البناء اللغوي – في تراكيب وفقاً لعلاقات تعكس رؤية الشاعر أو الأديب وتجربته، وقد عبَّرت الناقدة عن ذلك بقولها: "الصياغة هي ضرورة المعنى فيما هو معاناة الشاعر، توتره، وعيه... ليست الصياغة إذاً وصفاً للألفاظ... بل هي عملية بناء ترتبط فيها الألفاظ بعلاقات عضوية... وهذه العلاقات يستدعيها التوتر"[3] وعن طريق الصياغة أو انتظام المفردات في تراكيب والعلاقات بينها تتولَّد الدلالات والتعابير الجديدة.

- **الموضوع والمعنى.**

يشير التعريف السابق لمفهوم النص أو القول الأدبي إلى أنّ الموضوع أو المعنى ليس عنصراً محدداً لخصوصية وهوية النص الأدبي، فأدبية النص لا تكون بموضوعه أو بما يحمله من معان. وقد أكدّت الناقدة يمنى العيد ذلك بقولها: "... النصّ الأدبي هو نصٌّ له هويته، كما لكل شيء هويته، وهو بذلك ليس نصاً سياسياً، أو سيكولوجياً أو اجتماعياً، وإنْ كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية"[4].

---

(1) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1988، ص 101.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

(3) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص155.

(4) يمنى العيد: **في معرفة النص(دراسات في النقد الأدبي)**، ص 67.

تلك هي الرؤية العامة للنصّ أو القول الأدبي للناقـدة، أمّـا فيمـا يتـصل بمفهومهـا للشعر على وجه التحديد فقد جاء ذلك في ثنايا كتاباتها المتعددة، ورغم أنّ مفهومها الـسابق للنص الأدبي أو القول الأدبي يكشف جانباً من رؤيتها للـشعر إلاّ أن لهـا ملاحظـات وآراء نقدية تتصل بالشعر وتكشف عن جوانـب متعـددة مـن أبرزهـا **اللغـة الـشعرية والـصياغة والشعرية والرؤية.**

ففيما يتعلق باللفظ أو المعنى أو الموضوع فإنّ حقيقة الشعر ومفهومه لا يتحدّد بهذه العناصر، فهي (اللفظ والمعنى أو الموضوع) عناصر عامة مشتركة بين الفنون الأدبية وحقـول المعرفة الأخرى غير الأدبية "فخاصّة العمل الشعري لا تتحدّد بالألفاظ أو بالمعاني"[1] وكذلك فإن الموضوع "... ليس عنصراً محدداً لخصوصية الشعر أو لتميزه، أضـف أنَّ الموضـوع حـين ينتزع من صياغته يصبح عاماً مشتركاً، ولا يمكن للعام والمشترك أنَّ يكون عنصر تحديد"[2].

وتقف الناقدة يمنى العيد عند اللغة أو منهج القول وهو في تصورها التعبير اللغوي عن نظرة إلى العالم، أو هو قول وعي معين للعالم – إذ ترى الناقـدة في اللغـة المعطـى المـادي الممكن في خصوصية العمل الشعري[3]

وفي إطار اللغة ومنهج القول -أيضاً- تعلّق يمنى العيد أهمية كبيرة علـى الـصياغة ودورهـا في إضـفاء الـشعرية وتميُّـز العمـل الـشعري عـن غـيره، إذ تـرى أنَّ انتظـام اللغـة كمفردات، أي تشكلها في تراكيب، هو انتظام منطق التجربة الشعرية نفسها[4]، وتوضح ذلك باقتباس تورده لأحد الدارسين يتضمن أهمية الصياغة أو الانتظام، فهذا الانتظام "لا يمكن أن يكون خارجياً، أي: أن يكون رصداً لمجموعة من المفردات اللغوية وتركيبها على مجموعة من الانفعالات التي تقابلها، بل إنَّه تنظيم نابع من قلب التجربـة، إنّـه ابتـزاز اللغـة مـن أحـشاء الانفعال"[5]، وتستحضر الناقدة -هنا- ما جاء به عبد القاهر الجرجاني من أن اللغـة ليـست

---

(1) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص 154.

(2) المصدر نفسه، ص 153.

(3) المصدر نفسه، ص 154.

(4) المصدر نفسه، ص 154.

(5) محمد العبدالله: **جدلية الجمال عند أدونيس**، كلية التربية، الجامعة اللبنانية، بيروت، 1974، ص 28.

مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات، موضحاً فاعلية هذه العلاقات بقوله: "إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه"[1]

وترى الناقدة بأن الصياغة في العمل الشعري هي صياغة الصورة، لكن ذلك لا يعني أن الصورة في الشعر هي الغاية الأخيرة[2].

وتؤكد الناقدة يمنى العيد الشعرية في رؤيتها للشعر وتحديد خصوصيته[3] أن الشعرية هي التي "تجعل من قول ما قولاً شعرياً"[4]، وتتولد الشعرية من خلال "الانزياح"، والانزياح هو "البعد عن مطابقة القول للموجودات"[5].

وتوضّح الناقدة مفهوم الانزياح- المميز للشعر عن غيره من الكلام- الذي يتحقق بواسطة آليات لغوية مثل الاستعارة والتشبيه وكذلك بواسطة الإلهام[6] في بيت لبدر شاكر السياب:

**عيناك غابتا نخيل ساعة السحر**

فالشاعر في هذا البيت إنما يحقق انزياحا باتجاه علاقتنا بالعينين وباتجاه علاقة الوصف الشعري بهما فهو يرى في العينين غير ما نرى. العينان ليستا كذلك في مألوفنا. الشاعر خلق باللغة شيئا غير عادي، أو غير مألوف، لشيء هو عادي للعينين. إنه انزياح قال رؤية الشاعر، التي غيرت المعنى المعجمي لمفردة العينين وغير المألوف الشعري في رؤيته لعيني الحبيبة[7].

---

(1) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص155.وانظر عبارة عبد القاهر الجرجاني كتابه: **أسرار البلاغة**، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر،دار المدني جدة، ط1، 1991، ص11 .

(2) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص 157.

(3) راجع محمد ولد بوعليبه: **النقد الغربي والنقد العربي**، ص149 .

(4) يمنى العيد: **في القول الشعري**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص17.

(5) المصدر نفسه، ص 20.

(6) المصدر نفسه ص 20

(7) يمنى العيد: **في القول الشعري**، ص 20.

وتأتي كذلك بنص شعري لا يتحقق فيه الانزياح:

رجـــــل يتأمـــــــل في الـــــــشرفة
في الـدور التاسـع، مـن طبقـات بنايتـه العـشرين
يتعـرف في الغـيم الجـوال علـى شـعر حبيبتـه
وفي صـــوت البقـــال علـــى أغنيـــة تعـــشقها
يـــــسأل كـــــل امـــــرأة تعـــــبر[1]

فأسلوب الشاعر هنا أسلوب مباشر، لا يلجأ إلى استعارات بعيـدة. والتعـبير غـير منزاح يكاد المتخيل أن يكون مجـرد تـذكر، والتعـبير يكـاد أن يكـون مطابقـاً للموجـودات. والإحالة واضحة في النص على مدلول، أو على ما يريد أن يقوله النص والذي هو الـسؤال أو البحث[2]. فغياب الانزياح في هذه الأبيات مرده غياب الصور البلاغيـة، وبهـذا الغيـاب يستحيل الانزياح وبالتالي مقاربة الشعرية في القصيدة"[3].

ومن العناصر الأخرى الأساسية التي يتميز بها الشعر عـن غـيره الموسـيقى، وتـشير يمنى العيد إلى أن الموسيقى لا تتولد فقط عن طريق الأوزان وإنما تتحقق كـذلك مـن خـلال التقابل والتشاكل والتكرار بأنواعه.

وتأتي بمثال شعري تتحقق فيه الموسيقى مـن خـلال مافيـه مـن توازنـات وتقنيـات مختلفة:

يـــــبس الـــــصيف ولم يــــأت الخريـــــف
والربيـــع أســـود في ذاكـــرة الأرض/ الـــشتاء

---

(1) من قصيدة بعنوان "شرفة" للشاعر شوقي بزيغ، جريدة السفير، بيروت 25/ 6/ 1983 . نقلا عن يمنى العيد: **في القول الشعري**، ص 23.

(2) يمنى العيد: **في القول الشعري**، ص23.

(3) محمد ولد بوعلية: **النقد الغربي والنقد العربي**، ص151.

مثلمـــا يرسمـــه المـــوت: احتـــضار أو نزيـــف
زمـن يخـرج مـن قـارورة الجـبر ومـن كـف القـضاء
زمـــن التيـــه الـــذي يرتجـــل الوقـــت ويجـــتر الهـــواء
كيـــــف، مـــــن أيـــــن لكـــــم أن تعرفـــــوه؟
قاتــل لــيس لــه وجــه / لــه كــل الوجــوه...[1]

يمكننا أن نلاحظ التوازنات التالية: الخريف – نزيف. التوازن قائم هنا على مستوى الإيقاع الصوتي وذلك في حركة الفتح (خَـ، نَ،) والكسر المحدود (ريـ، زيـ) ثم السكون (فْ، فْ). وعلى مستوى التلفظ الصوتي في حرف ال ف ثم على المستوى الدلالي، إذ إننا نرى أن "نزيف" تعقب "الخريف" دون ان تتلوها مباشرة، ونحن لو قمنا بقراءة عمودية لنهاية الأسطر الثلاث الأولى لقرأنا: "الخريف"، "الشتاء"، "نزيف" وللاحظنا أن " نزيـف" لها علاقة، من حيث المعنى القاموسي بـ"الشتاء" فكلاهما يسيل، وأن لها من حيث دلالتها السياقية علاقة بـ "الخريف" (الذي لم يأت): هكذا فإذا كان الشتاء يوحي بهطول المطر/ الماء، فإن هذا الهطول يصبح، ولعدم مجيء الخريف، كأنه نزيف يحيل بالضرورة على الموت الذي حكم عالم المقطع الشعري. التوازن إذا بين "نزيف" و " الخريف" هو توازن قائم أيضا على المستوى الدلالي[2].

وتشير الناقدة كذلك إلى توازنات عدة أخرى في هذا النص تتحقق من خلالها الموسيقى، منها ما هو قائم على المستوى الصوتي، ومنها ما هو قائم على المستوى الدلالي.

وللإيقاع كذلك دور في إحداث الشعرية، وتكمن أهميته في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة جزءاً يتولّد في حركة موظَّفة دلالياً، إنّ الإيقاع هو حركة تنمو وتولّد الدلالة[3].

---

(1) من قصيدة بعنوان (الوقت) للشاعر أدونيس، مجلة مواقف، بيروت، ع45، 1983، نقلاً عن يمنى العيد: في القول الشعري، ص18.

(2) انظر يمنى العيد: **في القول الشعري**، ص 18.

(3) يمنى العيد: **في النص الأدبي**، ص 113.

إنّ تحليل يمنى العيد لبنية قصيدة أدونيس السابقة، وفقا لما يذكره محمد ولد بو علية، له منطلقان أحدهما صوتي والآخر دلالي، ويرتبط هذان المنطلقان فيما بينهما لإعطاء تأويل شامل للقصيدة من جهة، وإبراز الشعرية في القصيدة من جهة أخرى[1].

ومن عناصر الشعر الأخرى التي يتميز بها الشعر عن غيره عنصر الرؤية، فالشاعر- كما الأديب- حين يفكر في نظم الشعر يفكّر بشكل مغاير وغير مألوف فينبثق شعره من رؤية ينطلق منها ويصدر عنها، والرؤية وفقاً لمفهوم يمنى العيد مستفيدة فيه مما جاء به تودوروف (Todorov) "هي موقع تعريف أو انزياح مزدوج، ولكن منسجم غير متناقض، إنه انزياح إيديولوجي بالتشكيل، تشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية، حيث يمكننا تحديد صفة توظيفية لهذا التشكيل البنائي الذي به يكتمل نهوض بنية النص الأدبية، إنه خلق نسق هذا العالم المتخيِّل"[2]، وبناءً على ذلك فلن يكون لمعايير الصدق والكذب أي معنى وفقاً للرؤية وذلك ببساطة لأن "للشاعر القدرة على قول رؤية مختلفة"[3] تخترق المفاهيم السائدة، وتغيّر النظام والأشياء وتتمرد عليها، وتحدّد وجه عالم جديد.

ومن عناصر الشعر الأخرى التي تناولتها الناقدة يمنى العيد الموسيقى والصورة، وتشير إلى تصور النقد العربي القديم لهذين العنصرين، فالموسيقى الشعرية كانت قائمة في الأساس على نظام البحر الواحد والتفعيلة ونظام الشطرين ووحدة القافية والروي والتغيير الذي طرأ على هذا العنصر في الشعر العربي الحديث وتركيزه كذلك على الإيقاع الداخلي الناشئ عن التكرار وجرس بعض الألفاظ[4]. أما الصورة في النقد العربي القديم القائمة على التشبيه والاستعارة مع اشتراط قرب المسافة بين طرفي التشبيه والاستعارة فلم يبق هذا التصور النقدي على ما هو عليه في الشعر الحديث فقد لحقه التغيير[5] وسوف تكون لنا وقفة مع الصورة عند يمنى العيد في الفصل الخاص بأداة الشعر.

---

(1) محمد ولد بوعلية: **النقد الغربي والنقد العربي**، ص 150.

(2) يمنى العيد: **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، ص 89.

(3) يمنى العيد: **في القول الشعري**، ص 22.

(4) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 102.

(5) المصدر نفسه، ص103.

إن حديث يمنى العيد عن الصياغة والشعرية والعلاقات الداخلية في النص وعناصره التي ذكرت سابقا وتميز النص الشعري عن غيره جاء انطلاقا من اعتمادها على المنهج البنيوي الذي عرفت به بوصفها ناقدة لا سيما في المراحل المتقدمة من تجربتها النقدية[1]، وكانت الناقدة قد أوضحت للقارئ منهجها بقولها "أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون إغلاقه على نفسه... أنظر في متن النص الأدبي، في نسيج هذا المتن، وفي العلاقات فيه"[2].

## خالدة سعيد[*]

يتضح مفهوم الشعر عند الناقدة خالدة سعيد وفقا للمحاور الآتية:

### أولاً: الوزن والقافية.

لم تلتفتْ الناقدة خالدة سعيد في رؤيتها للشعر وماهيته إلى الشكل الشعري المعتمد على الوزن والقافية ونظام الشطرين. إذ تعتبر الناقدة (النثر الشعري) أو (الشعر المنثور) أو (النثر الفني) –الذي لا يعتمد على الوزن والقافية- شعراً. وتتَّضح هذه الرؤية لدى الناقدة في معرض حديثها عن مجموعة شعرية للشاعر محمد الماغوط عنوانها (حزن في ضوء القمر) لم يعتمد فيها الشاعر على الوزن والقافية، ورغم أن غالبية القراء لا تعتبر هذه المجموعة شعراً، لعدم اعتمادها الوزن والقافية، لكن الناقدة تصرِّح بقولها: "أنا أعتبر هذا النثر الشعري شعراً"[3].

ومن نافلة الحديث القول بأن من القضايا البارزة التي أثارها النقاد في مجلة شعر، وخالدة سعيد منهم، الدعوة إلى قصيدة النثر والدفاع عنها، ولهذا فليس من المستغرب أن

(1) للاستزادة راجع المنهج البنيوي عند يمنى العيد لدى: نادر علي سليمان: **البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث( يمنى العيد أنموذجا)**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،2006.

(2) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص .12.

(*) خالدة سعيد : كاتبة وناقدة وشاعرة ومترجمة سورية، ولدت في اللاذقية، وهي زوجة الشاعر السوري أدونيس، عملت في الصحافة السورية واستقرت في باريس مع زوجها. (معجم أعلام النساء، دار العلم للملايين، بيروت ط2001،1م). وانظر (جوزيف زيدان: مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث، ص203).

(3) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص 72.

تتعامل الناقدة مع ديوان محمد الماغوط (حزن في ضوء القمر)على أساس أنه شعر على الرغم من كونه غير موزون من خلال تناول مقاطع من النصوص الشعرية الواردة فيه، ومن هذه المقاطع:

**وبكيت. أنا مزمار الشتاء البارد**

**ووردة العار الكبيرة.**

**وتدفق الحزن حول ياقتي كالنبيذ**

**وهويت وحيدا أمام الحوانيت**

**أيتها الدموع الأكثر نضارة من الدم**

**أيتها الآلام التي تضيء قدمي**

**في أظافري تبكي نواقيس الغبار**

وتعلق خالدة سعيد على هذا المقطع بأن الشاعر لم يعتمد الوزن والقافية وأنه لجأ إلى الصورة لتحل محل المقومات القديمة (الوزن والقافية)، فالصورة "قوام التعبير الشعري عند محمد الماغوط"[1]، وتوضح الناقدة الصور الواردة في كل بيت من هذا المقطع، فهي مجموعة صور جزئية أو لمسات ملونة كونت صورة قائمة لرجل يتسكع وحيدا[2].

## ثانياً: الشعر والنثر.

في حديثها عن النص الشعري وقراءته تميّز خالدة سعيد بين الشعر والنثر، وترى بأن كل نص فني يقدّم مستويين:

- **مستوى إخباري مباشر.**
- **مستوى إشاري غير مباشر.**

---

(1) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 74.

(2) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 73 و 74.

وبناء على هذه المستويات يتميز الشعر عن النثر، فتقول: "... وطبيعي أن الأسبقية في النثر العادي الوظيفي هي للمستوى المباشر أو الإخباري، بينما تكون الأسبقية في النص الشعري للمستوى الثاني"[1].

وتشير الناقدة إلى ارتباط النثر بالمناسبات التاريخية وظروف محددة وهو ما لا يتقيد به الشعر، وتعبِّر الناقدة عن ذلك بقولها: "... والمستوى الإخباري يبقى أكثر ارتباطاً بالمناسبة التاريخية، بينما يفلت المستوى الثاني من المناسبة والظرف المحدد"[2].

ويمتاز الشعر عن النثر وفقاً لرؤية خالدة سعيد بدوام أثر الشعر الفني عبر أجيال متعاقبة بحيث يبقى طاقة مضيئة يتفاعل معه القارئ في كل زمان، فالمستوى الإشاري غير المباشر المتمثل في الشعر "يمتلك القدرة على البث المتجدّد، بحيث يخاطب أجيالاً عديدة"[3].

وترى الناقدة بأن المستوى الثاني المتمثل في المستوى الإشاري غير المباشر هو الذي ينتشل المستوى الأول من النثرية المتمثل في المستوى الإخباري المباشر، وهو بالتالي جوهر العملية الفنية.

وترفض خالدة سعيد أن يكون التعبير اللامباشر هو الفارق ما بين الشعر والنثر، ذلك بأن التصور العام يرى أن "ذروة التعبير في الشعر كانت التعبير اللامباشر، واستُعْمِلَتْ هذه الكلمة بالضبط للتفريق بين الشعر والنثر، باعتبار أن النثر تعبير مباشر، وهنا حصل الالتباس"[4]. وتؤكد الناقدة بأن "النثر ليس تعبيراً مباشراً. النثر لا يترك وسيلة من وسائل التعبير إلا ويستخدمها: المنطق البرهاني والأمثلة والأدلة والرموز وكل ما من شأنه أن يرتب المشاعر الداخلية ويبلورها ويصنفها ويوضحها، أي أن المسافة في النثر بين الحالة الداخلية والحالة المعبّر عنها مسافة طويلة. كلما ضاقت هذه المسافة ابتعد الشعر عن النثر"[5]. فالشاعر يعمل على إسقاط مشاعره وتجاربه وعالمه الداخلي على أشكال وأشياء موجودة في العالم الخارجي، فيأتي التعبير في الشعر تعبيراً غير مباشر.

---

(1) خالدة سعيد: **حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دارالعودة، بيروت، ط1، 1979، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 58.

(3) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 58.

(4) المصدر نفسه، ص 73.

(5) المصدر نفسه، ص 73.

إن ما تقدم ذكره من أقوال لخالدة سعيد يقترب مما جاء به أدونيس في تحديده لمفهوم الشعر ولقصيدة النثر كما ورد في مجلة شعر.

فقد حاول أدونيس في مقالة له بعنوان (**محاولة في تعريف الشعر الحديث**) أن يقدم مفهوما للشعر مرتبطا بالحداثة ومتجاوزا التصور النقدي القديم في رؤيته للشعر ووظيفته، ويرفض فيها تمييز الشعر بالوزن، وأن الشعر يجب أن يتخلى عن شعر المناسبة أو أن يكون تصويرا للواقع[1]، وهي دعوة واضحة لقصيدة النثر التي تبنّتها مجلة شعر وروادها. وما ذهبت إليه خالدة سعيد في مفهومها للشعر قريب جدا من طروحات أدونيس ورواد مجلة شعر.

**ثالثاً: علاقة الشعر بالعلم والفلسفة.**

في سياق الحديث عن علاقة الشعر بالعلم والفلسفة ترى الناقدة خالدة سعيد في الشعر "فاعلية بشرية نفسية عقلية مبدعة. وعقلية لا تعني بالضرورة منطقية بمعنى المنطق الآرسطي"[2]. وتشير إلى أن هذه الفاعلية تحظى بمرتبة السبق، أي ما قبل الفلسفة والعلم والشعور الديني. وتوضّح الناقدة بأنه وبعد الكشوف الشعرية أي عملية الإبداع الشعري تجيء الفلسفة لتفسر وتنظّم، ويجيء العلم ليكشف النواميس ويطبق، ويجيء الدين ليفسّر تفسيره ويرسم الطقوس وينظم العلاقات[3].

وتوضّح الناقدة علاقة الشعر بالعلم والفلسفة بصورة أخرى وتعبير آخر تشير فيه إلى أن في كل فيلسوف شاعرا، وفي كل عالم شاعرا وفي كل نبي أو قدّيس شاعرا، وفي كل قائد للشعوب شاعرا، وإذا كان لابدّ للفيلسوف والعالم والنبي والقائد من الشعر، فإنّ الشاعر متى أدخل الفلسفة أو العلم أو التعليم الأخلاقي أو الديني أو السياسي في شعره فسد شعره. والشاعر إذا سبقته الفلسفة أو العلم صار واصفاً لا شاعراً، فعلى الشاعر أن يظل سابقاً ليظل شاعراً"[4].

---

(1) أدونيس: **محاولة في تعريف الشعر الحديث**، مجلة شعر،ع11، 1959، ص 79 وما بعدها.

(2) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 89.

(3) المصدر نفسه، ص 89.

(4) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 90.

وتصل الناقدة في ملخص الأمر إلى نتيجة ترى فيها أن "الشعر لا يعرف الاستقرار، ولا يمكن أن يستريح عند حدٍّ معين... والشعر إذن فاعلية جدلية بامتياز"[1]. وتستشهد بمقولة لأدونيس يرى فيها "الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي، أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن بل يتجاوزه إلى ما يكون"[2]. وتوضِّح الناقدة ما ذهب إليه أدونيس بأن اتجاه الفاعلية الشعرية نحو المستقبل يعني الحركة والاستباق، ولا يتنافى مع إضاءة الماضي أو مع أمواج الحنين متى كان ذلك يستقصي أبعاداً إنسانية جديدة ويسلِّح الحدس الشعري بطاقات روحية جديدة[3].

**رابعاً: ماهية الشعر الجديد.**

ترى الناقدة خالدة سعيد أن سمات الشعر الجديدة تتمثل في مبادئ ثمانية[4] أوردتها في دراستها (البحث عن الجذور)، وهذه المبادئ منها ما هو مرتبط بالشكل ومنها ما هو متصل بالمضمون. وسمات الشعر الجديد كما أوردتها خالدة سعيد هي:

- تكريس الطابع الإنساني.
- تحرير الشكل من كل شرط سابق أو قالب سابق، لأن الشكل هو تجسد المعنى وكيانه العضوي، وهو يتبدَّل ليظل منسجماً وملائماً له.
- هذه الحرية لا تعني الفوضى، بل تفترض دائماً شكلاً معيناً لكل قصيدة.
- الشكل لا يعني الوزن والقافية أو انعدامهما بالضرورة، الشكل الحديث أكثر من وزن وقافية، هو حركة القصيدة وطريقة تكونها، وعلاقة أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها، أهي متقابلة أم متتابعة، ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها، وتراكيب هذه الصورة.

---

(1) المصدر نفسه، ص 90.

(2) المصدر نفسه، ص 90.

(3) المصدر نفسه، ص90.

(4) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 11 وما بعدها.

- إن الإيقاع الصوتي بمعناه المعروف ضروري دائماً في القصيدة، لأن القصيدة الحديثة ليست للإنشاد أو الطرب.
- كل الكلمات شعرية إذا استعملت بشكل يعطيها دلالة جديدة شعرية، كذلك كل أنواع المعرفة يمكن الاستفادة منها في الشعر.
- تخلَّصت من الجزئية فرفضت الحادثة وخدمة الأغراض السياسية أو الشخصية أو الحربية، وبالتالي تخلَّصت من الخطابية والتعليمية.
- التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية ليتمكن الشعر من التعبير شعرياً عن اللاشعر كما يقول بدر شاكر السياب.

إن تأثر خالدة سعيد بآراء وأفكار أدونيس واضح، وقد بدا ذلك جليا في مفهومها للشعر لا سيما في كتابها (**البحث عن الجذور**)، وكنت قد أشرت إلى ذلك سابقا[1]. ويبدو كذلك تأثرها بأفكار الباحثة الفرنسية سوزان برنار، وقد أشار إلى ذلك محمد ولد بو علية الذي رأى أن المبادئ الثمانية التي توردها خالدة سعيد لتحديد ماهية الشعر جاءت في كتاب سوزان برنار(قصيدة النثر: من بودلير إلى أيامنا الراهنة) الصادر عام 1958[2].

لذلك فإن توجهات الحداثة الغربية ذات النزعة الإنسانية التحررية تعد من مرجعياتها النقدية والفكرية . كما يبدو بوضوح أن آراء خالدة سعيد تمثل حلقة أكثر نضجا في تصور الناقدات للشعر، ويشعر حديثها بمنهجية راسخة على صعيد مرجعيتها الحداثية أو الآلية النقدية والإجرائية عند حديثها عن الشعر لا سيما في ما يتصل بمفهومه.

---

(1) انظر ص 113 من هذا الكتاب..

(2) للاستزادة راجع محمد ولد بوعلية: **النقد الغربي والنقد العربي**، ص70 وما بعدها.

## ريتا عوض(*)

تقدّم ريتا عوض جملة من التعاريف للشعر عبر ملاحظات وآراء لها جاءت مبثوثة هنا وهناك.

ففي سياق حديثها عن الشاعر إلياس أبو شبكة وتجربته الشعرية تؤكد ريتا عوض أهمية عنصر الموهبة في تعريفها للشعر، وأن الشعر هو ثمرة الموهبة، تقول في ذلك: "... لا شك أن الشعر موهبة خاصة ينفرد بها عدد قليل من الناس في كل عصر من العصور، تتجلّى من خلال نظرة خاصة إلى الأشياء تُعيد صياغتها من جديد، ورؤيا نافذة ترى عبر ضباب الظاهر جواهر الأشياء، وخيال يكشف كنهها"(1).

فالشعر –بناء على هذا التعريف- يقوم أساساً على الموهبة القادرة على إعادة صياغة الواقع وتغييره وصولاً إلى عالم أفضل وحياة جميلة من خلال ما تتميز به هذه الموهبة من نظرة خاصة وخيال ورؤيا، وهي العناصر التي تتكون منها الموهبة الفنية.

ولكن هل الموهبة وحدها قادرة على الوصول إلى هذا التغيير والتجديد وإعادة صياغة الواقع؟ لا شكّ في أن الموهبة وحدها من حيث هي استعداد فطري لا تكفي لإبداع شعر مميز وكبير، فلابد من عناصر ومقومات أخرى رديفة للموهبة.

وعلى هذا الأساس تذهب ريتا عوض إلى أنه لابد من عناصر أخرى تتمثل في الثقافة والتجربة، تقول في ذلك: "غير أن الموهبة وحدها لا تخلق شعراً كبيرا، فهناك عناصر مختلفة تكوّن القصيدة الشعرية لعلّ أهمها إلى جانب الثقافة الخبرة"(2).

وتقف ريتا عوض عند التجربة الحياتية موضّحة إيّاها وتأثيرها في الشعر، وتشير إلى أن التجربة لا يتفرد بها الشعراء وحدهم دون غيرهم، وأنها تتفاوت من شخص إلى آخر من حيث القوة والضعف. وترى بأن الإنسان أو الشاعر الذي يمتلك الموهبة الشعرية يحوّل تجربته الحياتية إلى تجربة شعرية، وهذه التجربة الشعرية من الأركان الأساسية للإبداع الشعري.

---

(*) ريتا عوض: ناقدة وكاتبة فلسطينية ولدت عام 1949حصلت على شهادة الدكتوراة في الأدب العربي من كلية الآداب بالجامعة التونسية عام 1990وعملت في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس منذ عام 1979.

(1) ريتا عوض: **إلياس أبو شبكة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1983، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص13.

وتعرّف ريتا عوض التجربة الشعرية بقولها: "... إنها الحصيلة الناتجة عن تفاعل التجربة الحياتية مع العناصر التي تكون منها الموهبة الفنية وخصوصاً الرؤية والخيال. هذه الموهبة تصطفي وتختزل وتبرز وتطمس وتحول الأمر العادي نواة خلق وإبداع"[1].

وبناء على تعريف ريتا عوض للشعر فإنّ الشعر الكبير والمميز يتحدد في الموهبة أساساً (المتضمنة للخيال والرؤيا)، وكذلك التجربة والثقافة، ولاشك في أن الثقافة بأبعادها المختلفة تعزّز التجربة وتطورها.

وفي مقام آخر تعرّف ريتا عوض الشعر من خلال نفيها وانتقادها للدور الذي أنيط به، فتقول: ".إنّ الشعر فن في المحل الأول، وأن الفن ليس هو الواقع وليس انعكاساً مباشراً له"[2].

لقد جاء تعريفها هذا للشعر في سياق انتقادها للاتجاه الذي ساد الدراسات الأدبية التي تناولت الشعر الجاهلي على أساس أنه تعبير عن ذاتية الشاعر أو انعكاس لأحداث واقعية عاشها، ولهذا فهي تنكر هذا الاتجاه ونتائجه لأنها ترى أن الشعر فن وأن الفن ليس هو الواقع أو انعكاساً مباشراً له.

وفي تعريف آخر لها تنظر ريتا عوض إلى الشعر على أساس اللغة والموسيقى، إذ يتميز الشعر بطريقة استخدامه للغة على نحو مخصوص تختلف عن اللغة العادية المألوفة، وأن هذا الاستخدام الخاص للغة هو ما يسعى باللغة الشعرية. أما الموسيقى فهي جزء من طبيعة الشعر، تقول ريتا عوض: "... فالشعر فن وليس كلاماً عادياً أضيفت إليه الأوزان والقوافي، بل إن موسيقى الشعر جزء لا يتجزأ من طبيعته، التي تتميز أساساً باستخدام اللغة استخداماً خاصاً"[3].

ويقترب التعريف السابق للشعر من تعريف آخر لريتا عوض يقوم على أساس التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية تقول ريتا: "... الشعر ليس تعبيراً عن فكرة محددة

---

(1) ريتا عوض: **إلياس أبو شبكة**، ص13.

(2) ريتا عوض: **بنية القصيدة الجاهلية –الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص17.

(3) ريتا عوض: **خليل حاوي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص6.

قَصَدَ المبدع أن ينقلها إلى المتلقي، وإنما هو تشكّل لغوي فني يتميز عن اللغة العادية بكون المعاني المباشرة للغة فيه تتحول إلى رموز متعددة الدلالات"[1].

والرموز أو النماذج الأصلية تتكرر عبر حضارات متعددة وأزمنة مختلفة، وهذه الرموز عُرّفت بكونها قوى نفسية هاجعة إلى اللاوعي الإنساني الجماعي المغاير للاوعي الفردي في تجاوزه تجارب الفرد الشخصية إلى الموروث الإنساني العام[2].

وفي تعريف آخر تنظر ريتا عوض إلى الشعر على أساس الصورة والرمز إضافة إلى الصياغة اللغوية، فتقول عن الشعر بأنه "أسلوب متميز في الصياغة اللغوية محدد بالدلالة الصورية الرمزية"[3].

إن مفهوم ريتا عوض للشعر الذي أقيم على أساس عدم فرديته، وأنه يرجع إلى رموز لا مجرد تعبير عن الواقع إنّما هو مفهوم يرجع إلى منطلقها النقدي المستمد من تصورات نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد الذي أرجع فيه أنواع الشعر إلى نماذج عليا (ARCHYTYPE) في الذهن البشري[4]، وهي "الأسس الخبيئة من العقل غير الواعي"[5]، وهي "صور وعواطف موروثة مع بنية الدماغ"[6] وهو منهج نظر إليه أحيانا على أنه منهج بنيوي إلى حد ما.

تلك هي أبرز الآراء النقدية والملاحظات المتعلقة بمفهوم الشعر التي جاءت بها ريتا عوض في دراساتها النقدية والأدبية.

يمكن أن نقول بعد كل ما تقدم عن مفهوم الشعر لدى المرأة الناقدة إن هذا المفهوم قد اختلف من ناقدة إلى ناقدة، مما يعني أن الاتفاق على تحديد الشعر تحديدا جامعا مانعا

---

(1) ريتا عوض: **بنية القصيدة الشعرية الجاهلية**، ص 12.

(2) ريتا عوض: **بنية القصيدة الشعرية الجاهلية**، ص176.

(3) المصدر نفسه، ص 28.

(4) نورثروب فراي: **تشريح النقد**، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص196.

(5) كارل يونغ: **دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث**، ترجمة نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص41.

(6) المرجع نفسه، ص41.

ضرب من المستحيل، ولذا فقد كانت كل ناقدة تحدد الشعر من الجهة التي تروق لها فيه. وعلى الرغم من ذلك فإن من الملاحظ أن مفهوم الشعر عند المرأة الناقدة يرتكز على عدة محاور هي:

- **المحور الشكلي**: الذي يعتمد على السمات الشكلية للشعر المعتمدة على الوزن والقافية.
- **المحور الدلالي واللفظي**: الذي يعتمد على خصائص قد تكون في الشعر وقد تكون في غيره ولكنها خاصة جدا بالشعر.
- **محور المعنى**: الذي يرتكز على مضمون الشعر، لاسيما فيما يتعلق بالعاطفة والفكرة والتعبير.

ويأتي هذا التنوع من تعدد المرجعيات التي صدرت عنها النقود المقدمة، فقد تبين أن سيطرة المرجعية الرومانسية عند مي زيادة وروز غريب وفدوى طوقان قد دفعهن إلى الاعتداد بالتجربة الإنسانية والعواطف والمشاعر، وما يلحظ أيضا على هذه التجارب النقدية أنها بدت انعكاسا مباشرا أو شبه مباشر للتجارب الشعرية والأدبية، ولم تستطع أن تطور منهجية واضحة في فهمها للشعر.

ويظهر بوضوح تميز ما جاءت به نازك الملائكة وخالدة سعيد وريتا عوض ويمنى العيد، وذلك أن نازك الملائكة استطاعت تجاوز الكلام العام الذي أوردته في مقدمة ديوانها إذ قدمت ضوابط ومقاييس هامة في كتابها قضايا الشعر المعاصر. في حين كان التأثر بالنظرية الأدبية الغربية وأعلامها وراء التميز المنهجي الذي ظهر عند خالدة سعيد وريتا عوض ويمنى العيد.

# الفصل الثاني

# وظيفة الشعر

# الفصل الثاني

# وظيفة الشعر

**توطئــة:**

لقد حظي الشعر بمنزلة لائقة وبأهمية كبيرة عند الدارسين قدماء ومحدثين، وتجلّت أهمية الشعر عند العرب وغيرهم من الأمم بوصفه نشاطاً إنسانياً متميزاً، وترجع هذه الأهمية إلى جلال الوظيفة التي يقوم بها الشعر، وهي وظيفة كانت وستظل محل اهتمام النقاد وموضع عنايتهم.

و(الوظيفة) من المصطلحات الحديثة التي وجدت طريقها في معاجم المصطلحات الأدبية والنقدية، فقد ذكر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- مثلا- مصطلح الوظيفة، وجاء تعريفها على النحو الآتي:

الوظيفة في كتب النقد الأدبي الحديث اتجاه يربط بين بنية الأثر الفني وفعاليته، جمالية كانت أم أخلاقية. فالوظيفة إذاً تحديد لمهمة ما يتبنّاها نشاط إنساني، وهي في الشعر تعني الإطار الفكري الذي يغلّف مضمون الشعر الذي من أجله يبدع الشعراء[1].

ولا شك في أن مضمون هذا المصطلح الأدبي والنقدي (الوظيفة) ودلالاته المعاصرة كان حاضراً في الكتابات النقدية والأدبية القديمة. وفي حديثهم عن الشعر وما يتصل به تناول النقاد وظيفة الشعر وتباينت آراؤهم في هذه القضية، وتعددت هذه الوظائف حسب العصور والثقافات والمناهج النقدية والأدبية السائدة[2]. وتعد العناصر المكونة للشعر من أسباب تعدد وظائفه، وذلك ما أشار إليه عبد الله العشي بقوله "فإذا كان الشعر يتكون من عدد كبير

---

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص175.

(2) للاستزادة عن وظيفة الشعر في النقد القديم انظر:

جابر عصفور: **مفهوم الشعر**، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978 ، ص235 وما بعدها.

قاسم المومني: **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، ص 283 وما بعدها.

من العناصر اللغوية والعاطفية والجمالية والمعرفية والاجتماعية والنفسية وغيرها فإن وظيفته ستتعدد بتعدد هذه العناصر بحيث يصعب على المتأمل الفاحص للشعر أن يختصر الوظيفة في واحدة"[1]

ولم يكن العرب فيما يتعلق بهذه القضية بدعا بين الأمم فالمتصفح للثقافة اليونانية يرى أن أفلاطون (ت 347 ق. م) - في مدينته الفاضلة - كان موقفه واضحاً من الشعراء لاعتقاده بأنهم يبثون الخرافات والأوهام بين الناس وفي عقولهم، ولذلك لم يكن لهم دور في الجد والبناء، لهذا بات الشعر عند افلاطون عديم الفائدة[2]، إلا إذا كان الشاعر يدعو إلى غاية خلقية تربوية، وذلك لرؤيته النقدية القائمة على أساس أنَّ الشعر نتيجة إلهام واستسلام للنشوة، فهو -أي الشعر- متحرر أصلاً من قواعد المعرفة والعقل، وهذا ينافي الاتجاه العملي الذي شَغل أفلاطون في جمهوريته[3].

أما وظيفة الشعر عند أرسطو (ت 322 ق. م) فقد كانت مرتبطة بالطبيعة الإنسانية الباحثة عن الإحساس بالجمال والمتعة، فالشعر عنده "يجمّل الطبيعة ويهذّبها"[4]، والشعر عنده "قد ولّده سببان وأنَّ ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية، فإنّ المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع"[5]، ولم تكن نظرية التطهير والأخلاق بعيدة عن وظيفة الشعر التي تحدَّث عنها أرسطو "فقد ربط بين النواحي الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والخلقية بل لم يعن بدراسة النواحي الفنية إلا لأنّها تشحذ إدراك النواحي الاجتماعية والخلقية التي تهدف إليها"[6].

أما عن تصور النقد العربي لوظيفة الشعر فقد تمحور في محاور عدة أهمها:

(1) عبدالله العشي: **نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين**، ص321.

(2) صلاح عبد الصبور: **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، دار العودة، بيروت، ط3، 1982، ص10.

(3) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت،ط3، 1973، ص 36.

(4) المرجع نفسه، ص 57.

(5) آرسطو طاليس: **فن الشعر**، ترجمة متى بن يونس، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب، القاهرة، 1967 ص 36.

(6) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص 63.

**أولا: وظيفة اجتماعية:**

لعل من نافلة الحديث القول بأن الأدب ظاهرة اجتماعية -والشعر من الفنون الأدبية- والعلاقة بين الأديب ومجتمعه علاقة تبادلية، فكلاهما يؤثر بالآخر، وبناء على هذه العلاقة تحددت أهمية الشعر ووظيفته الاجتماعية عند العرب قديما "باعتباره ديوانا للجماعة يعبر عن وجدانها الجمعي أكثر من تعبيره عن وجدانها الفردي"[1]، فكان الشعر العربي مرآة عصره قديما، وصورة من حياة العربي وباديته أو كما يقال كان "ديوانا لهم عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون"[2]، ويقول شوقي ضيف عن علاقة الأديب بالمجتمع ونفيه لفردية الأديب المطلقة في أدبه "الذي لا شك فيه أن الأديب لا يكتب أدبه لنفسه، وإنما يكتبه لمجتمعه، وكل ما يقال عن فرديته المطلقة غير صحيح، فإنه بمجرد أن يمسك القلم يفكر فيمن سيقرؤونه، ويحاول جاهدا أن يتطابق معهم ويعي مجتمعهم وعيا كاملا بكل قضاياه وأحداثه ومشاكله لسبب بسيط وهو أنه اجتماعي بطبعه ومن ثم كانت مطالبته أن يكون اجتماعيا في أدبه مطالبة طبيعية"[3].

**ثانيا: وظيفة توثيقية:**

فقد كان الشعر ديوان العرب وسجل تاريخهم وثقافتهم وعلومهم، وحافظاً لمآثرهم وأحداثهم وأنسابهم، وقد عبّر عن ذلك أبو هلال العسكري (ت395هـ) بقوله: "ولا تُعْرَف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلاّ من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها..."[4].

**ثالثا: وظيفة إعلامية:**

فمع مجيء الإسلام باتت وظيفة الشعر والشعراء الالتزام بالدعوة إلى الإسلام والدفاع عنه ضد الأعداء والإشادة بقيمه وتعاليمه.وفي العصر الأموي - حيث ظهرت فرق

---

(1) مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار القلم، القاهرة، 1965، ص58.

(2) الرازي، أحمد بن حمدان: **الزينة**، تحقيق حسين الهمداني، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1956، ج1، ص 39.

(3) شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، مصر، ط2، 1962، ص191.

(4) أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص 156.

وأحزاب مختلفة الاتجاهات كان لكل حزب وفريق شاعر بمنزلة ناطق إعلامي يؤدي وظيفة الدفاع عن فرقته وحقوقها لا سيما فيما يتصل بالخلافة[1].

**رابعا: وظيفة أخلاقية وتعليمية:**

فقد ارتبطت وظيفة الشعر بالتهذيب والتعليم والتربية والأخلاق، وعدَّ التصور النقدي الشعر مستودعاً للحكمة ومنهاجاً للتربية وإصلاحاً للنفس ودعوة للفضيلة والأخلاق الحميدة "ومحاسن الشعر تدلُّ على مكارم الأخلاق، وتنهى عن مساوئها"[2]، والشعر "يفتح العقل ويفصح المنطق ويطلق اللسان..."[3].

**خامسا: وظيفة التزامية:**

وقضية الالتزام في الشعر من قضايا النقد التي أثيرتْ بشكل واضح في العصر الحديث، ولها ارتباط وثيق بوظيفة الشعر، والمقصود بهذه القضية "وجوب مشاركة الشاعر بالفكر والشعور والفن في قضايا قومه الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام وما ينون من آمال"[4].

**سادسا: وظيفة جمالية:**

والشعر في هذا الإطار الوظيفي يعنى بتقديم المتعة والجمال وخلق الجمال، ودور الشاعر يكمن في إنتاج وإبداع فعالية جمالية، ذلك لأن "الاتصال في مجال الشعر هو -بالدرجة الأولى- جماليٌّ، وليس إعلامياً أو أيديولوجياً بالمعنى المباشر المحدد"[5].

---

(1) أحمد الشايب: **تاريخ الشعر السياسي**، مطبعة الاعتماد، مصر، 1954، ص 143.

(2) القرشي، أبو زيد محمد بن أبي خطاب: **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر، بيروت، ط2، 1998، ص 36.

(3) أبو هلال العسكري: **ديوان المعاني**، مكتبة القدسي، القاهرة، ج1، ص 114.

(4) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي** الحديث، ص 484.

(5) أدونيس: **الثابت والمتحول**، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ج3، ص 243.
وانظر محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص 350 في حديثه عن الجمالية.

**سابعا: وظيفة استكشافية:**

وتتمثل هذه الوظيفة في الكشف والمعرفة وتقديم رؤية حديثة للعالم ومعطياته، فبعد أن كانت من مهام الشعر العربي قديماً "أن يلاحظ العالم فيستعيده ويصفه... فإن مهمته في الرؤية الحديثة هي أن يعيد النظر أصلاً في هذا العالم، أن يخلق ويرتاد ويجدّد الشعر العربي الآن مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني"[1].

تلك هي أبرز وظائف الشعر في التصور النقدي، وبالجملة فإنّ هذه الوظائف تنحصر في ما يحدثه الشعر من إمتاع أو فائدة أو كليهما معا.

ونودّ أنْ نتلمّس في هذا الفصل رؤية المرأة الناقدة لوظيفة الشعر عبر تأمّل المادة النقدية المتصلة بهذه القضية.

## روز غريـــب

يعدُّ الإبداع الشعري من أهم الفنون: أدبية أو غير أدبية، وبالتالي فإنَّ الحديث عن الفن هو حديث عن الشعر. في دراستها (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي) خصّصت الناقدة روز غريب محوراً حمل عنوان (وظيفة الفن) تناولت فيه وظائف الفن المختلفة ومواقف نقاد الغرب من هذه المسألة مستعينة برأي عدد من الباحثين الغربيين في آرائهم ومواقفهم منهم الباحث الجمالي لالو(LALO) الذي عرض موضوع وظائف الفن عرضاً تاريخياً مبيناً أقوال مشاهير النقاد والفلاسفة في موضوع الفن والأخلاق.

وقد أوجزتْ الناقدة روز غريّب ما كتبه لالو عن وظيفة الفن ودوره في الحياة. وتشير إلى أنَّ الفن - كما يذكر لالو- يقوم في الحياة بخمسة أدوار هي[2]:

**أولاً:** تصوير الحياة بقصد أخذ العبرة والمثل ويظهر في هذا الفن انتصار الفضيلة على الرذيلة والخير على الشر. وهذا النوع هو الفن الواقعي .

**ثانياً:** الفن المثالي الذي يضع أمام الناس مثلاً أعلى مزيناً لهم التسامي نحوه.

---

(1) أدونيس: **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 44.

(2) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص 63.

**ثالثاً**: الفن المترف الذي ينقل متذوقه من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال ويرفّه عنه.
**رابعاً**: وظيفة التنفيس، وهي وظيفة دعوة الفن للفن.
**خامساً**: وظيفة التطهير التي أشار إليها أرسطو، تطهير النفس.

وتعترض روز غريب على أنَّ كل نوع من أنواع الفن له وظيفة خاصة ومحددة، وتقول "لا يصح أنْ ننسب كلاً من هذه الوظائف إلى نوع خاص من أنواع الفن، فالفن الواقعي قد يكون خُلقياً وقد لا يكون، وقد يمثّل انتصار الفضيلة... وقد يكون للنوع الواحد عدة وظائف"[1].

إنّ العرض الموجز لوظائف الفن عبر التاريخ الذي عبّر عنه لالو في الأقسام السابقة يتصف بالإحاطة والشمول، إذ إنَّ كافة الجهود النقدية التي بحثت موضوع مهمة الفن لم تخرج عن الأطر العامة التي حدّدها لالو في وظائف الفن السابقة.

وأتفق مع روز غريب في اعتراضها على أن كل نوع من أنواع الفن له وظيفة خاصة ومحددة للأسباب الآتية:

**أولا**: الفن الواحد يمكن أن يتناول مضامين أو موضوعات مختلفة (عاطفية أو أخلاقية أو اجتماعية أو فلسفية) فتتعدد الوظيفة بتعدد هذه المواضيع، وهو ما أشار إليه ت.أس إليوت في حديثه عن وظيفة الشعر[2]، فالوظيفة مرتبطة بالموضوع ولهذا تختلف وظائف الفن باختلاف الموضوع.

**ثانيا**: إن التمايز بين الفنون المختلفة لا ينفي جوانب التواصل في ما بينها. فالفنون المختلفة عند آرسطو جميعها تشترك في محاكاتها للطبيعة، ولكنها تختلف في وسائل المحاكاة، فالألوان وسيلة الرسم، والأصوات وسيلة الموسيقى، والكلام وسيلة الفنون القولية[3]. وتحدث صاحبا نظرية الأدب عن علاقة الأدب بالفنون وأشارا إلى أن الفنون والأجناس الأدبية تهدف إلى التأثير الجمالي وأن صلات الأدب بالفنون

---

(1) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص 64.

(2) تي.س إليوت: **مقالات في النقد الادبي**، ص 43.

(3) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص51.

الجميلة والموسيقى متعددة الأشكال شديدة التعقيد، فالشعر يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى، وتحدثنا كذلك عن السمات التي تميز بين الفنون والأجناس الأدبية، إذ تبدو الخصوصية الدلالية والسمة التعبيرية في الأجناس الأدبية، بينما سمة الفنون التشكيلية هي التصويرية والتجسد الحسي والتشكل المادي[1].

وتشير الناقدة كذلك إلى رأي الباحث آلان (ALAN) الذي يؤكد أنَّ الفنون انضباط وتعديل للأهواء وكبح لثورتها، وتستشهد على ذلك بأقوال له[2].

وتنهي الناقدة بعرض آراء علماء السيكولوجيا الحديثة في شرح وظائف الفن التي تنحصر في[3]:

1. أنَّ الفن مثير للحلم، يفتح أمام العقل طرقاً ملأى بالوعود فيسير فيها مبهوتاً.
2. الفن مصدر انسجام وتلاؤم بين عناصر مختلفة يقيم توازناً بين مختلف نواحي العقل، يلائم بين الطبيعة والحرية، بين العقل والشعور، بين المادة والروح.
3. الفن مصدر تنفيس وتسام.

وبعد استقراء هذه الآراء التي بحثت في وظيفة الفن تبرز الناقدة رأيها بوضوح في هذه المسألة متفقة مع الباحثين والنقاد الذين أوردتْ دراساتهم وآراءهم في وظيفة الفن فتقول "إنّ الفن وسيلة إلهام وترفيه وتنفيس وتطهير وتعديل للأهواء عند الفنان ومتذوق الفن. وبهذا المعنى فقط تكون وظيفته اجتماعية مثالية -أو تهذيبية إذا شئت- بشرط أنْ تظهر فيه هذه الوظيفة بشكل إيحائي فني غير مباشر"[4].

ولاشك في أنَّ رأي الناقدة روز غريب هو خلاصة آراء الناقدين والباحثين. ونلاحظ أنَّ الناقدة استطاعت في رأيها السابق بشأن وظيفة الفن الابتعاد عن الثنائية الحادة التي ظهرتْ عند أنصار المذهبين الرومانسي والواقعي في دعوتهما (الفن للمجتمع)، و(الفن

---

(1) رينيه ويلياك و أوستن وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص132.

(2) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص 64.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

(4) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص 67.

للفن) وذلك من خلال دمج رؤية كل منهما في اتجاه واحد شريطة أن يقوم الفن بالوظيفة الاجتماعية التهذيبية بشكل إيحائي غير مباشر، وألاّ تكون هذه الوظيفة هدفاً للإبداع الفني أو الشعري.

وترى الناقدة بأنّ الحكم على الإبداع الفني أو الشعري ومدى رفعته وتميزه لا يكون بمدى مقدرته على التهذيب وصقل النفس أو بما فيه من حكمة وعظة، فتقول "ونحن لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النفس ولا بما فيه من حكمة أو عظة أو إلهام لأنه قد يؤدي هذه الوظيفة مجردا عن الجمال الذي فيه وبما يعكسه في النفس من نظام ورضى وتفتح دون أن تكون هناك عبرة أو حقيقة ظاهرة"[1]. وتلخص حديثها في نهاية المطاف بقولها "إذا اعتبرنا الفن مرآة للحياة يمثلها في محاسنها ومساوئها فله أن يتناول هذه النواحي جميعها بشرط أن يكون فناً"[2].

فالشعر عند الناقدة قيمته ذاتية وتعبيره لذاته وإن كانت هناك وظيفة أو فائدة فهي تأتي بصورة غير مباشرة ودون هدف من الشاعر أو قصد منه إليه.

## فدوى طوقان

أشارت فدوى طوقان في سيرتها الذاتية إلى وظيفة الفن عامة والشعر خاصة، ويمكن أن نمحور وظيفة الفن عند فدوى طوقان في محورين؛ وظيفة جمالية ووظيفة إصلاحية اجتماعية. ففي حديثها عن وظيفة الفن الجمالية تقول فدوى" من منّا يجحد ما تضفيه الفنون على الحياة من جمال وزينة، إلاّ إذا كان يعوزنا الكثير من تفتح القلب والروح"[3]. فالفن بأجناسه المختلفة ومن ضمنها الشعر يضفي على الحياة والنفس البهجة والمتعة والجمال، كيف لا وهو أداة للتعبير عن المشاعر الإنسانية والأحاسيس الجميلة.

والوظيفة الأخرى للفن عند فدوى طوقان وظيفة إصلاحية اجتماعية تعود بالنفع والفائدة على أفراد المجتمع والأمة وتوفير حياة كريمة تسمو إليها النفس وتتطلع إليها إذ إن

---

(1) روزغريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد الغربي**، ص 68.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية)**، ص 227.

الانتفاضات الواعية، والصراع من أجل الحياة الكريمة الحرة لا يمهد لها إلاّ الأدب، فبالأدب والفن عموماً تتيقظ الكبرياء، وتعلو الهمم، ويشمخ البناء النفسي في أبناء الأمة"[1]. والأديب في ما يبدعه يحمل رسالة الخير، رسالة يصقل بها نفوس الأفراد، وتطهِّر أرواحهم من كل ما من شأنه تعكير صفوها، وهو ما أشارتْ إليه فدوى طوقان بقولها" لا يمكن لأمة يصاب أدبها بالعقم والجفاف، أن تفرز شيئاً من الخير الإنساني لنفسها أو للبشرية مهما بلغت من الرقي العلمي"[2].

وفيما يتعلق بالفن الشعري تحديداً أسهبت فدوى طوقان وفي مواضع مختلفة من سيرتها الذاتية في الحديث عن مهمة الشعر ووظيفته، وترى بأنَّ من وظائف الشعر ومهامه التعبير عن الجوانب الوجدانية في النفس، ووظيفة أخرى اجتماعية إنسانية تتصل بمفهوم التزام الشاعر نحو مجتمعه وأمته.

ففيما يتعلق بالتعبير عن الجوانب الوجدانية وما يتصل بها من مشاعر وانفعالات مختلفة، تشير فدوى طوقان إلى ذلك في معرض حديثها عن تجربتها في كتابة الشعر "كان داخلي يمتلئ أحياناً بمشاعر غير واضحة، وبانفعالات مبهمة، خصوصاً إذا استمعت إلى الموسيقى والغناء"[3]، فهل التعبير عن المشاعر والانفعالات المختلفة والتصريح عنها يريح النفس؟ ربما يجد الفرد ذاته في حديثه وبوحه للآخرين عن خبايا نفسه ومكنوناتها، فالشعر هو المنفذ الذي تتنفس منه المشاعر. وتؤكد فدوى طوقان أن التعبير عن مشاعرها وأحاسيسها الخاصة سيطرت على غالبية شعرها في بدايات تجربتها الشعرية بقولها" وظلَّت محاولاتي الشعرية تدور أكثر ما تدور حول مشاعري وآلامي الخاصة"[4]، وهو ما لاحظه شقيقها الشاعر إبراهيم طوقان (ت1942) في تجربتها الشعرية وإغراقها في التعبير عن مشاعر الألم والحزن، وكان يحذِّرها من الاسترسال في ذلك[5].

---

(1) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 227.

(2) المصدر نفسه، ص 227.

(3) المصدر نفسه، ص 66.

(4) المصدر نفسه، ص 85.

(5) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 85.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن شعر فدوى طوقان في بداياته جاء منسجما مع رؤيتها لوظيفة الشعر، فعبرت به عن مشاعرها وأحاسيسها وكل ما يتصل بوجدانها ونفسها من صور لازمتها في حياتها وعلاقاتها الاجتماعية بالأسرة والمجتمع، ورفضها للقيود الاجتماعية التي تحدّ من حرية المرأة، وهو ما تحدثت عنه مطولاً في سيرتها، لهذا جاءت بدايات فدوى طوقان الشعرية رومانسية للغاية إذ "... أن ذات فدوى هي محور قصائدها ومصدر الشعر والإلهام الشعري"[1].

أمّا الوظيفة الثانية للشعر التي أشارت إليها فدوى طوقان فهي وظيفة تتصل بالجانب الإنساني والاجتماعي لها علاقة بمفهوم الالتزام. "ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في القضايا الوطنية والإنسانية للأفراد، وفيما يعانون من آلام، وما يبنون من آمال"[2].

وفدوى طوقان في آرائها وملاحظاتها النقدية تؤكد هذه الوظيفة، وضرورة التزام الشاعر بقضايا أمته والإنسانية، وتدعو إلى أن يكون الشاعر قريباً في فكره وشعره من قضايا مجتمعه وأمته ومتفاعلاً مع الحياة بصورة قوية، وإلى ذلك تشير في تعليق لها أنه لم يكن باستطاعتها التفاعل مع الحياة بالصورة القوية التي يجب على الشاعر أن يتفاعل بها[3]، وذلك بسبب القيود الاجتماعية الحادة ضد المرأة، وهو ما عبّرت عنه في مواضع كثيرة من سيرتها الذاتية، وفي إشارة من فدوى إلى ضرورة أن يتفاعل الشاعر مع الحياة وقضاياها كانت إجابتها لوالدها الذي يطلب منها نظم الشعر في مناسبات وطنية وسياسية بعد وفاة شقيقها الشاعر إبراهيم طوقان "كيف وبأي حق أو منطق يطلب مني والدي نظم الشعر وأنا حبيسة الجدران، لا أحضر مجالس الرجال، ولا أسمع النقاشات الجادة، ولا أشارك في معمعة الحياة... إنَّ على الشاعر أنْ يعرف الحياة والعالم من حوله قبل أن يعالجهما في شعره"[4].

ويتميز الفن الشعري عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى بتلقائيته وسرعته في مواجهة الأحداث، ولا عجب في ذلك فهو فن ارتجالي غالباً، ووليد ساعته رداً على حدث

---

(1) هيام الدردنجي: **فدوى طوقان شاعرة أم بركان**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1994، ص 147.

(2) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص 456.

(3) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 131.

(4) المصدر نفسه، ص 131 و132.

أو ظرف أو كما تطلق عليه فدوى طوقان لغة الانفعال والاشتعال العاطفي، فتقول ". يظلّ الشعر هو الردّ الأدبي الأسرع على الأحداث والتحديات، ذلك انه بطبيعته لغة الانفعال والاشتعال العاطفي، ومن هنا فهو بالتالي أكثر تلقائية من أشكال التعبير الأدبية الأخرى.."[1].

فالشعر بناء على ما سبق له دور كبير في مواجهة الأحداث والتحديات التي تواجه الأمة وهو عامل مساعد في إحداث التغيير وتوجيه الجماهير وإثارتهم نحو الأفضل، وهو ما عبّرت عنه فدوى طوقان بقولها "... وفي ظل الاحتلال فقط، حين رُحْتُ التقي بالجماهير في قراءاتي الشعرية عرفت القيمة والمعنى الحقيقي للشعر الذي يتعتق ويتخمَّر في دنان الشعب"[2].

وتؤكد فدوى طوقان وظيفة الشعر ودوره في إيقاظ الوعي الوطني وتوجيه الجماهير في المقاومة بقولها: "... وقد عمل الشعر بنوعيه المكتوب منه بالفصحى والمكتوب باللهجة العامية، عمل جنباً إلى جنب مع الصحافة وأنواع الإنتاج الأدبي الأخرى على إيقاظ الوعي الوطني والسياسي لدى الجماهير... مما فجّر الثورة الفلسطينية عام 1936"[3]، بل إنّ مفعول الشعر وتأثيره في ظروف المقاومة يعادل قوة السلاح، فللشعر قوة محرضة وفاعلة تولد في المتلقي مشاعر ملتهبة ضد المحتل، ويخلق الشاعر بلغته معادلاً لما يخلقه السلاح "... حقاً، إنّ للشعر قوته المعنوية، ولا جدال في قوة طائرة الميراج والدبابة، غير أنّ حقيقة أنّ الشعر يمتلك قوة معنوية ومحرضة تظل قائمة، إنّها تزعج المحتل لأنّه يدرك مدى تأثيرها في الجماهير"[4].

والشعر في فكر فدوى طوقان النقدي لم يعد صدى للحياة فقط، فالشعر والشاعر بات يشكّل وجودهما هدفاً في المجتمع الذي يتطلع أفراده إلى الحرية والتغيير نحو الأفضل، وبذلك يرتفع إلى مستوى آمال وهموم الإنسانية وهو ما تحدثت عنه في رؤيتها لواقع الشعر، فمع هبوب رياح التغيير والثورات "خرج الشعر من بروج الترف ليواكب مسيرة الجماهير

(1) فدوى طوقان: **الرحلة الأصعب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1993، ص 37.
(2) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 109.
(3) المصدر نفسه، ص 113.
(4) المصدر نفسه، ص 92.

العربية فاعلاً ومتفاعلاً مع تطلعاتها إلى التحرر من القهر والاستغلال، وأصبحتْ قضية الشاعر جماعية وبعيدة عن الفردية"[1].

إذن فوظيفة الشعر عند فدوى طوقان تعبير عن المشاعر والانفعالات وإبلاغ لرسالة هادفة مضمونها اجتماعي وإصلاحي طلباً للتغيير ومواكبة آمال الجماهير الإنسانية، إضافة إلى وظيفة جمالية تضفي على الحياة الجمال والزينة.

## أندريه شديد

وأندريه شديد الأديبة والشاعرة لها رؤية خاصة في وظيفة الشعر ومهمته وهي رؤية مغايرة تماماً عما ألفناه عند أغلب الناقدات، فالشعر عندها يحمل رسالة ويدين بالالتزام، وفي سبيل تأدية هذه الوظيفة نراها تقدّم المضمون على الشكل، لكن ذلك لا يعني إهمالها للشكل فقد حظي عندها بالعناية والاهتمام. فما هي رسالة الشعر الحديث التي تؤمن بها أندريه شديد؟

إنَّ وظيفة الشعر ورسالته في فكر أندريه شديد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوعاتها الشعرية وإبداعها الأدبي بشكل عام وفلسفتها، إذ "إنَّ إنتاجها في غزارته وتنوعه وعمقه، يستوحي التجربة الحية في دنيا الصراع الوجودي، يحمل رسالة ويدين بالالتزام"[2]. وقد حملت موضوعاتها الشعرية فلسفة الحضارة الغربية، تلك الفلسفة التي ظهرت واضحة في نتاج الشعراء المعاصرين في الغرب "فلسفة الكفاح العنيد والسعي في سبيل الكشف والرؤيا والتطوير بحيث تتظافر القوى لبناء عالم أفضل من عالمنا الكثير النقص، الحافل بالشرور"[3]. وبالتالي فإنَّها في مؤلفاتها الشعرية والنثرية "تعالج تلك الموضوعات الميتافيزيقية التي يرتكز عليها الشعر الحديث والأدب الغربي المعاصر: الحرية والقدر، والإنسان والمجتمع، والطموح والتحدي، والسعي وراء المجهول، وكشف جوهر الذات، والحياة والموت وكيف نجابههما"[4].

---

(1) فدوى طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 142.

(2) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص 195.

(3) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص 195.

(4) المصدر نفسه، ص 197.

أمّا فلسفتها التي ارتبطت كذلك برؤيتها للشعر ورسالته فهي "فلسفة صريحة لا التواء فيها ولا اختلاف، طموح لا يعرف حدوداً، سعي لا يعتريه ملل أو هوادة، تفاؤل لا يمازجه تشاؤم، إيمان بالأرض والحب، بالواقع وبالحلم، إيمان بالإنسان، إيمان بالشعر وسيلة انفتاح ومعرفة، إيمان بالكلمة أداة عبور واتصال"[1].

وتشير أندريه شديد إلى دور الشعر أو الكلمة وما يؤديه من وظائف بعبارات فنية موجزة يعتريها الغموض المثير لفكر القارئ والمتلقي فتقول:

"هل تسعفنا الكلمات بنورها، بامتعاضها، على تجسيد ذواتنا، على تحقيقها في حياتنا؟ هل تدفعنا إلى إبراز شخصيتنا المميزة؟. الكلمة التي نبنيها بصبر وعناد، تخرجنا من ذواتنا، نحن نخلقها وهي بدورها تخلقنا، بها نمحو الظلال (الجهل والخمول). الشعر أو الكلمة يفك قيودنا، يفسر المغلق من ذواتنا، يقيم فيها النوافذ، يجتاز بنا العتبات الباردة"[2].

وفي موضع آخر تعبّر عن قوة الشعر أو الكلمة بقولها: "إنَّ الكلمات تقيم الجسور والمعابر، تعاون الأيدي والأعين على التجديد والبناء، فتنبعث الأعياد (مظاهر الفرح والفوز) حتى من القفار الجرداء"[3].

وبناء على ما تقدّم فإنَّ دور الشعر (الكلمة) يتمثل في الاكتشاف والتحرر والبناء، وهو أداة معرفة وإبراز للذات وكشف أغوارها واستغلال طاقاتها وتوجيهها نحو الأفضل.

وقد أشارت روز غريب الناقدة إلى رؤية أندريه شديد في وظيفة الشعر بقولها: "وظيفة الشعر -في رأي الشاعرة- أن يبني النظرة العميقة التي تنفذ إلى جوهر الأشياء، ومن خلال جزئيات العالم الخارجي يستخرج الحقيقة الكامنة في أعماق الذات"[4].

وقريب من هذا، وفي موضع آخر، ترى أندريه شديد أنَّ الشعر وسيلة لتحقيق الغاية من وجودنا والتوصل إلى تحقيق ذواتنا، فالشعر - الكلمة- مصدر هداية ومعرفة، والشاعر مصدر هداية لسواه، لأنَّ للشعر رسالة يترتب على الشاعر تأديتها، رسالة توسيع الذات

---

(1) المصدر نفسه، ص 197.

(2) المصدر نفسه، ص 204و205.

(3) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص 205.

(4) المصدر نفسه، ص 209.

والتفكير على مستوى كوني، وكل إنسان يستطيع تفهم هذه الرسالة بالإصغاء العميق، بشحن الذهن و بتعميق النظر والتحفز للقبول"[1].

وفي رسالة عنوانها "الأرض والشعر" تتحدث أندريه شديد عن الشعر ورؤيتها له لاسيما فيما يتعلق بطبيعته ووظيفته فتقول: "... والتجربة الشعرية كالتجربة الصوفية، سعي لكشف القناع عن الوجه، عن حقيقة الإنسان... والشعر الذي يؤلف النظرة العميقة، يطلع من خلال العالم الخارجي، من خلال ذواتنا وعمق أعماقنا حقيقتنا العادية و الوجه الأول و إنسانيتنا الخالصة البريئة من الزيف، يعيدنا إلى الفجر إلى بلاد المنشأ... الشعر هو هذا العطش الذي نحسّ به، هو الرغبة الآكلة التي بها نحاول فهم وجودنا في هذا العالم. إذا حرمنا هذا وذلك، الفهم والشعر، فنحن إذن أنصاف أحياء"[2]. وتقول كذلك "إذا الشعر لم يبدل حياتنا، فلن يفيدنا شيئاً، يجب أنْ يطبعنا بطابعه وإلاّ فلن نعرف منه إلاّ الزيف"[3].

وخلاصة الأمر فإنّ الشعر وفقاً لرؤية الأديبة والشاعرة أندريه شديد –أداة ووسيلة لكشف جوهر الذات يرقى بها نحو الأفضل، نحو الأمل المنشود نحو عالم تسوده المحبة والعدالة والإنسانية والأمن. والشعر أداة تحرر الذات من الواقع المضطرب إلى بلوغ أهدافها. وهي نظرة تتفق مع الفلسفة الإنسانية التفاؤلية.

**نازك الملائكة**

تتّضح وظيفة الشعر عند نازك في ثنايا حديثها عن قضية الالتزام وقضية الصلة بين الشعر والمجتمع إضافة إلى بعض من آرائها النقدية المبثوثة في نتاجها النقدي، وتتمثل وظائف الشعر عند نازك في عدة محاور أبرزها :

**أولا:** ترى نازك أن أي حركة جديدة بما في ذلك الحركة الشعرية الجديدة تأتي في محاولة منها لتلبية حاجة روحية يشعر بها الفرد لملء فراغ ينشأ من وقوع تصدّع في بعض من جوانب الحياة التي تعيشها الأمة، فهو إشباع لحاجيات إنسانية متأصلة. وفي هذا

---

(1) المصدر نفسه، ص 215.

(2) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص 216.

(3) المصدر نفسه، ص 217.

المعنى تقول: "في الواقع أن الأفراد الذين يبدأون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سدّ الفراغ الذي يحسونه، ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدّع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة... والحق أن في إمكاننا أن نعدّ حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث"[1].

الشعر عند نازك –وكما هو الحال عند غيرها- مرتبط بالإنسان والحياة، وليس هناك انفصال بينهما، ويقوم الشعر بسد احتياجات الإنسان في جوانب من الحياة لا سيما فيما يتعلق بالجمال والإحساس والإنسانية. وبذلك يكون الشعر قد أدى مهمة، ولبّى حاجة، وسدّ نقصاً.

**ثانيا:** وتدعو نازك إلى أن يكون الأدب - والشعر على وجه الخصوص- مؤثراً في بناء المجتمع وإصلاحه، وأنْ يسهم في صياغة قيمه ومبادئه وأفكاره ومثله. ومن هذا المنطلق ترفض نازك الاهتمام بالشكل على حساب الموضوع "فالمفهوم الدارج لكلمة (الأديب) يهتم بالشكل أكثر مما يهتم بالمضمون، فما نكاد نذكر الأديب حتى يتبادر إلى الذهن العام أنَّه ذلك الذي ينظم القصائد أو يكتب القصص أو يؤلف المسرحيات، فكل من صنع هذا سمي أديباً، ولا يكاد يتبادر إلى الذهن مطلقاً أنّ للأديب مكان البنّاء في المجتمع، فهو يشيد وينشئ ويقيم الأسس ويحدد الأطر، وما القصيدة والقصة والمسرحية إلا أنماط شكلية يصوغ فيها الأديب أفكاره، وكانت النتيجة أن كثيراً من أدبنا أصبح بلا مضمون اجتماعي مستفاد"[2].

**ثالثا:** وترفض أن يخلو العمل الأدبي من أي هدف إنساني أو مثل ومبادئ اجتماعية "والواقع المؤسف أن لفظ الأديب عندنا قد خضع لانحراف النظرية المجردة التي تندرج تحت عنوان (الفن للفن)، فالأديب يعتبر اليوم صانع الجمال ومرقرق الرحيق في

---

(1) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 54- 55.

(2) نازك الملائكة: **التجزيئية في المجتمع العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1980، ص 165.

الألفاظ المسحورة، لا يسأل عن الهدف الإنساني ولا عن المثال الاجتماعي... وحاشا للإنسانية أن ترضى لأديبها الموهوب أن يهدر طاقته الفكرية في كتابة صفحات جمالها عقيم، وهل يرضي ضمائرنا أن نكتب من الأدب ما هو حلية فارغة وترف، بينما أهلنا يبادون في الأرض المحتلة"[1].

وتبين نازك صفات الأديب الحق المؤثّر في المجتمع والمصلح له، وتهاجم الأدباء غير المؤثرين الذين ليس لهم دور في الحياة والمجتمع، وتخلص إلى أنَّ الأديب "هو الذي يصوغ القيم والأفكار والمبادئ التي تبني المجتمع تاركاً لرجل الدولة مهمة التطبيق، وليس يخفى ما لهذا الدور من قيمة في بناء المجتمعات... ولا يكتفي الأديب ببناء المجتمع، وإنما يبقى جرس الخطر الذي ينذر بما في الأسس من تخلخل وتصدّع"[2].

وتحدد دور الشاعر الكبير الذي يضطلع به في رسالته تجاه أفراد المجتمع لتهذيبه، وتمتد فائدة الشعر عند نازك من خلال الدور الكبير الذي يضطلع به الشاعر في توجهه بشعره نحو أفراد المجتمع في تهذيب مشاعرهم وأحاسيسهم ومساهمة الشاعر في مستقبل إنساني رفيع "والواجب الأعظم للشاعر الوطني أن يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل أحاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل إنساني أرفع وأعمق"[3].

فنازك تؤكد صلة الشعر بالمجتمع شريطة عدم عزل الموضوع عن سائر عناصر القصيدة الأخرى وهو ما وقع فيه دُعاة اجتماعية الشعر، فهذه الدعوة تتحدث عن كل شيء يتعلق باجتماعية الشعر وضرورة تناوله حياة المجتمع الواقعية وهموم الناس وقضاياهم، ولم تلتفت إلى شاعرية الشعر نفسه " فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هي آخر ما تهتم به وكأنها دعوة في مجال اجتماعي منفصل انفصالاً تاماً عن الشعر الذي تطبق عليه"[4]. وتقول: "ويبدو لنا أنَّ الدعوة حين تلحّ على أنَّ الشعر يجب أنْ يكون اجتماعياً، إنما تتناول الموضوع وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر، فهي لا

---

(1) المصدر نفسه، ص 166.

(2) المصدر نفسه، ص 169.

(3) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 292.

(4) المصدر نفسه، ص 286.

تهتم بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور الانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكوّنها"[1].

رابعا: تشير نازك إلى ما يقوم به الشعر من وظيفة تطهيرية للنفس الإنسانية من خلال تخليصها من الطاقة الفائضة متبنية بذلك رأي جان ماري غويو الذي يرى أن "الفنون كلها وسيلة لإنفاق الفائض من الطاقة الإنسانية الذي لا بد له أن ينفق. فإذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك إلى أن تختزن طاقة متفجرة في الذهن الإنساني دون أن تجد منفذا، وهذا لا بد أن يؤدي إلى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية وهو أمر مضر بالحياة الإنسانية"[2]، والشعر يثير النفس والمشاعر ويحركها بما يحدثه الوزن من تأثير وسحر تقول نازك "فالشعر يمتلك بفضل وزنه طاقة للإثارة وتحريك المدارك لا يمتلكها غيره"[3].

وترى نازك الملائكة في الشعر قيماً ذاتية وحيوية لها أثرها في الحياة الإنسانية، لا سيما في شحذه لملكات معينة في الإنسان، لا يعقل أن الطبيعة كانت عابثة عندما أوجدتها"[4].

خامسا: وكما أن للشعر وظيفة اجتماعية عند نازك فإن له وظيفة جمالية أيضا، فهي تؤكد – وفي أكثر من موضع– فائدة الشعر في تقديمه متعة جمالية تصقل الحواس الجمالية لدى الإنسان وتبرز عاطفته وتشحنها بقوة، وتعبّر عن ذلك بقولها:

"وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جمالية كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور، فهذه أشياء لا تستغني عنها الإنسانية، لأنها بما تقدّم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس

---

(1) المصدر نفسه، ص 287.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 291

(3) المصدر نفسه، ص 194.

(4) المصدر نفسه، ص 291.

الجمالية عند الإنسان وتساعده على النمو العاطفي"[1]. ويرتقي الجمال والمتعة -عند نازك- إلى تصوير المظاهر الفنية والطبيعية في حياة الإنسان التي يتطلع إليها بنظرات الروعة والدهشة، وتجسيد هذا الجمال بشعره وصوره وكلماته عبر تناوله "الطبيعة ويبدع منها فنّه فإذا كان في السماء قمر يملكه الوجود كله فإنّ في وسع الفنان الذي يحب ذلك القمر أن يصنع نماذج منه في قصائد وصور"[2].

وتؤكد نازك أن الفن يتضمن المتعة والفائدة معا ذلك لأن المتعة تؤدي إلى الفائدة ولا انفصال بينهما ويتضح رأيها من خلال موقفها من دعاة الفن للفن الذين ينادون بالوظيفية الجمالية للفن دون أية منفعة أخرى، فتقول" وحتى إذا أردنا أنْ نعتبر الفن لعباً مجرداً كما يرى كانت (KANT) وسبنسر(SPENCER) فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأنّ اللعب ضرورة بيولوجية، فما يلوح لهواً خالصاً إنّما هو في الحقيقة حاجة إنسانية متأصلة لابدّ من إشباعها، وهذه هي الفائدة الإنسانية للشعر. فالشاعر يؤدي إلى المجتمع الإنساني خدمة جسيمة حتى وهو يلهو بالتعبير عن سروره بمراقبته القمر وهو يمرّ عبر السماء"[3]. فالفائدة في الشعر مرتبطة بالمتعة ذلك لأن "نفع الأدب جديته وتعليميته هو نفع مفعم بالإمتاع، أي أنه يختلف عن جدية الواجب أداؤه أو الدرس الذي يجب تعلمه، وجديته هي جدية الإدراك الحسي، جدية الإحساس بالجمال"[4].

والشعر يعبر عن العواطف الإنسانية والمشاعر، وهو ما تؤمن به نازك منتقدة بذلك الذين يجرّدون الشعر من العواطف الإنسانية، وينكرون أنْ يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعاً للشعر "... فهو لكي يستحق أن تدور حوله قصيدة ينبغي أن يكون عملاقاً بلا مشاعر: فلا يحب الأزهار، ولا يضيع وقته في مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة، ثم أنه لا يتألم لهمومه الخاصة..."[5]، رغم أن هذا الواقع الاجتماعي الذي تدعو إليه هذه

---

(1) المصدر نفسه، ص 292.

(2) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 416.

(3) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 291.

(4) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ص31.

(5) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 288.

الحركة -دعاة الوظيفة الاجتماعية للشعر- هو واقع الإنسان نفسه بكل ما فيه من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار وعواطف وآمال وهموم، فإذا لم يعبّر الشعر عن هذا الواقع الاجتماعي الإنساني للأفراد فما الذي سيعبّر عنه إذن؟ .

وقد أشار محمد عبد الحي إلى هذه الوظيفة كذلك -التعبير عن المشاعر والأحاسيس وعمّا يدور داخل النفس الإنسانية ورسم صورة لكل ذلك- من خلال حديث نازك وتعليقها على بعض قصائدها[1]، ففي حديثها عن إحدى قصائدها تقول:

"... غرضي الأساسي من كتابتها أنْ أعبّر عن الشعور الغامض الذي يحسّ المسافر ليلاً بالدرجة الثانية من القطار"[2]. وفي تقديمها لقصيدة أخرى تقول نازك: "عبّرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحياناً بأنّ قوة مجهولة جبّارة تطاردنا مطاردة نفسية ملحة"[3] وفي حديثها عن قصيدة ثالثة تقول: "حاولت رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر التي اعترتْ شاباً فوجئ بنبأ موت حبيبته"[4].

وبناء على ما سبق من أقوال لنازك في تقديمها لبعض من قصائدها فإنَّ وظيفة الشعر تتمثّل في التعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات والموضوعات الإنسانية التي تحسّ بها النفس في داخلها ورسم صورة لها.

### سلمى الخضراء الجيوسي

تؤمن سلمى الخضراء الجيوسي بأهمية الشعر ودوره في تغيير الواقع – بكل ما تحمله كلمة التغيير من معنى ودلالة – إلى الأفضل، وتتجلّى وظيفة الشعر هذه في ثنايا دراساتها النقدية المختلفة، إذْ عبّرت عن هذه الوظيفة في أكثر من موضع، ومن هذه المواضع ما ذكرته في بحث لها عن مستقبل الشعر العربي المعاصر: تطوره و مستقبله.

---

(1) راجع محمد عبد الحي: **التنظير النقدي**، ص 77.

(2) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 24.

(3) المصدر نفسه، ص 25.

(4) المصدر نفسه، ص 24.

فقد رأت أن هذا الوقت وقت الشعر لأنه زمن تجديد الحياة، وهو أيضاً وقت الشعر لأنه زمن الحركة والمغامرة غوصاً إلى الداخل، يدعونا إلى اكتشاف أنفسنا فيه ووجودنا الذي رفض الاستسلام، بل أصرَّ على البوح والإعلان عن أزمته، وعن تورطنا معه، فاضطّررنا إلى مجابهة أنفسنا، ونحن إذ نواجه أنفسنا ونصادمها فلا شيء كالشعر يغوص ليكشف ما دفناه في أعماقنا عبر الزمن المعلوم، وما أشبعناه تمويهاً وإخفاءً وتغريباً فوقت الشعر أيضاً هو زمن اكتشاف الذات، إنه وقت محتاج إلى رؤية ترسم خريطة المستقبل، والشعر هو الجسر نحو هذه الرؤية، إنّه وقت انفجار الشعر المروع المبصر، لأنه زمن الحركة والمغامرة نحو المستقبل[1].

فدور الشعر –وفقاً لرأي سلمى الخضراء الجيوسي– يتمثل في تقديم رؤية جديدة نحو حياة متجددة مستوحاة من الطاقات الكامنة والمقموعة في ذواتنا التي لن يكشف عنها سوى الشعر.

والشعر لا يعكس الواقع ومشاكله فقط بل يقدِّم رؤية لحياة متجددة ولعلَّ ذلك ما توحي به الناقدة سلمى الجيوسي بقولها: "الفن ليس نتاج الواقع وحده، بل هو مزيج من الواقع والرؤيا والتأمل"[2] ولذلك فهي تتفق مع أدونيس، وترى بأنّه على حق إذْ يرفض تدخل الشعر المباشر في نشر مذهب أو في سبيل الإصلاح وتستشهد بقوله: "... ليس الأثر الشعري انعكاساً بل فتح، وليس الشعر رسماً بل خلق"[3].

وإيمان الناقدة بقدرة الشعر على التغيير واضح في مقولتها: "... يصرُّ الشعر على أن يغيِّر وجه العالم، وأن يضمن أنْ لا تستقر الأشياء، وأن يجعل التغير والتغيير راية هذا العصر"[4].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 4، ع 2، 1973، ص 54.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 627.

(3) أدونيس: زمن **الشعر**، ص 81.

(4) سلمى الخضراء الجيوسي: **المستويات الإنسانية في الشعر العربي المعاصر**، بحث ضمن كتاب **قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات**، تحرير عز الدين إسماعيل، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، ص 100.

وترى في الشعر أنّه من أهم وسائل التعبير عما يحسّ به الإنسان من أحاسيس ومشاعر، إضافة إلى أنّه سيبقى مميزا في ميدان الثقافة رغم التقدم العلمي والتكنولوجي، تقول الناقدة: "... ومع أنّ عرب اليوم يتجهون حتماً نحو التكنولوجيا، إلا أنّ الشعر ما يزال يقوم بدور مهم في ثقافتهم، ويحسّ المرء بأنّ الشعر سيبرهن من جديد على أنه أهم وسائل التعبير في حساسية أدبية تتغير بسرعة"[1].

وترى سلمى الجيوسي في الشعر تأريخاً اجتماعياً للأحداث، وهي رؤية تتسق مع التصور النقدي القديم الذي يرى في الشعر ديوانا للعرب يسجل مآثرهم وأحداثهم وتاريخهم، تقول سلمى الجيوسي: "... وبوسع المرء أنْ يقول بوجه عام أنَّ الشعر الجديد إنّما هو تأريخ اجتماعي وسيكولوجي للأحداث، يتابع تطور الوعي القومي خلال هذه السنوات الحافلة بالإرهاق والضغوط الهائلة"[2]. والمقصود بخلال هذه السنوات هي الفترة الزمنية الممتدة بعد 1948 وما فيها من أحداث في الحياة العربية. وهو ما أكدته في دراستها التحليلية (**شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة**)، إذ تدعو فيها إلى معرفة المجتمع وظروفه من شعر نزار قباني[3].

ورؤية الناقدة للشعر على أنّه تأريخ اجتماعي وسيكولوجي للأحداث هي نتيجة طبيعية وتلقائية لدعوتها وتأكيدها أن "روح العصر يجب أن تنعكس في الشعر الحديث"[4]، وتدعو الشاعر العربي الحديث إلى أنْ يكون له تأثير في الرؤية العامة للحضارة الحديثة إلى جانب شعراء العالم، أي عدم تقوقعه في الإطار العربي فقط، وأنْ تكون له رؤية إنسانية عامة، وهو ما أشارتْ إليه بقولها: "... إن على الشاعر العربي الحديث أنْ يساهم مع الشعراء الآخرين في العالم في مسؤولية الحضارة الحديثة"[5].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 825.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 724.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة**، مجلة الآداب، تشرين الثاني، ع 11، 1957، ص 5.

(4) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 613.

(5) المصدر نفسه، ص 613.

وفي موضع آخر تؤكد أهمية الدور الكبير للشاعر العربي في إيصال قضاياه إلى شعوب العالم لاسيما وأنّ هناك الكثير من النماذج الجيدة من الشعر العربي المعاصر تصل إلى مستوى العالمية بمضامينها الإنسانية، تقول الناقدة سلمى الجيوسي: "... وقد باتَ في مقدور الشاعر العربي أنْ يلج بشعره إلى قلوب أبناء الأمم الأخرى لينال تعاطفهم مع قضاياه، ومساندتهم لها، لقد أصبح المجال كبيراً أمام الشاعر المعاصر أن يوصل قضيته إلى العالم"[1].

ورغم إيمان سلمى الجيوسي بدور الشاعر والشعر في المجتمع إلاّ أنَّ هذا الدور المنوط بالشاعر يجب ألاّ يكون على حساب التجربة الشخصية للشاعر أو أن يقلّص من هذه التجربة الشخصية أو يحدّ منها.

فقد لاحظت سلمى الجيوسي تقلص التجربة الذاتية لدى الشاعر العربي المعاصر، وقد أشارت إلى ذلك في معرض حديثها عن صورة الإنسان في الشعر العربي المعاصر إذ ترى أنّ الرأي السائد حول دور الشاعر في المجتمع هو أنّ على الشاعر أنْ يلعب دوراً ريادياً في عملية التوعية والشحن العاطفي، وتتابع الناقدة بأنَّ دعوى الالتزام التي اشتّدت في الخمسينيات قد رسَّخت صورة للشاعر كقائد يركب رأس الموجة، كصوت للاحتجاج والإعلان وتمزيق الأغشية، وفي بعض الأوساط كمحرك عاطفي شديد التأثير في عملية المقاومة، هذا المفهوم المتعدد الجوانب جعل الشاعر يرى نفسه في دور قيادي طليعي: نبياً ومعلماً وكاشفاً، لكنَّ الشاعر إجمالاً فهم هذا على أنّه اندماج مستمر في التجارب ذات الدلالات العامة، ونسي أنَّ التجربة الشخصية التي يمرّ بها الإنسان الواعي في عصر متأزم تستطيع هي أيضاً أنْ تصبح جزءاً من تجربة العصر، وتشير الناقدة إلى أن هذا المفهوم لوظيفة الشاعر قد حوّر تطور الشاعر الطبيعي، وضيَّق موضوعه الشعري، وحرمه جرأة المغامرة إلى عوالم أخرى، والسماح لنفسه الشاعرة أن تتبع غريزتها الفريدة وتبدع طريقتها الخاصة[2].

إنّ هذا المفهوم السائد لدور الشاعر في المجتمع وقضاياه كان على حساب تجربة الشاعر الشخصية إضافة إلى حرمان الشاعر من التنوع في مواضيعه الشعرية ولهذا فإن الناقدة

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **المستويات الإنسانية في الشعر العربي المعاصر**، ص 98.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **المستويات الإنسانية في الشعر العربي المعاصر**، ص 108.

تدعو إلى أن يكون هذا الدور ليس على حساب شخصية الشاعر وتجاربه الخاصة ومضامينه الشعرية، فهي دعوة إلى التوازن بين هذه الأطراف الثلاثة.

وتضرب الناقدة مثلاً على ذلك الشاعر الكبير محمود درويش: فهو ملتزم بالقضية الفلسطينية ويعدّ شاعر المقاومة الأول هكذا ترسخت صورته وشخصيته لدى الجمهور، وترى الناقدة أنّ صورة محمود درويش هذه لا بدّ أن تحدّ من مساحته كشاعر في النهاية، لأنّ البطولة من أشدّ المواضيع الشعرية ضيقاً ومحدودية على الصعيد الفني على نبالتها الإنسانية، وأنّه لشهادة على عبقرية درويش أنّه استطاع حتى الآن أنْ يستمر في هذا الدور القيادي الملتزم بكل هذا التكريس ولكنه يجب أنْ يسمح لنفسه أنْ تنطلق في مجالات أخرى أيضاً[1].

ومما لا شك فيه أن تنويع الشاعر في المضامين الشعرية -مطلب الناقدة سلمى الجيوسي- يعد من سمات المقدرة الإبداعية للشاعر وتميزه وكذلك حاجة ملحة لدى القارئ لأن التنويع والتجديد محبذ ليس في ميدان الأدب والشعر فحسب بل في شؤون الحياة المختلفة، ولكن تفوق الشاعر في موضوع دون آخر لا يعني التقليل من شأنه الإبداعي، فالمقدرة الإبداعية في النظم بمواضيع مختلفة تختلف من شاعر لآخر.

ويتفق الباحث مع دعوة الناقدة إلى ضرورة التوازن بين تجربة الشاعر الشخصية و دوره في المجتمع وعدم طغيان هذا الدور على تجربته، وتمكّنها من الانطلاق إلى عوالم أخرى أو النظم في موضوعات متعددة إنْ كان الشاعر يستطيع النظم فيها.

وتؤكد الناقدة مثل هذا التوازن في غير موضع فترى أن من أهم إنجازات الشعر الطليعي هي المزج بين التجربة الشخصية والجماعية حتى صار التعبير عن هموم الإنسان في الوطن العربي يُقدّم في إطار من وعي الشاعر بشقائه وبهمومه الخاصة[2] فالشاعر يعبِّر عما في نفوس الأفراد من خلال ذاته القادرة على سبر أغوار الآخرين وشعورهم وآلامهم وتطلعاتهم.

---

(1) المصدر نفسه، ص 110.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 722.

ودور الشاعر في المجتمع، لاسيما موقفه من قضايا وطنه وحماسه الكبير لها، يجب ألاّ يطغى على القيمة الفنية للشعر إذ إنَّ "ما يجب إدراكه هو أن الشاعر رغم كونه قد عرف الحماس السياسي والكراهية السياسية معاً فإنه يجب أن يتمكن في الوقت نفسه من الارتفاع عن السياسة، لا أنْ يندفع إلى كتابة قصائد هائجة عنيفة في حقدها لكنها تفتقر إلى القيمة الفنية، من مثل ما ينتشر في المجلات المعاصرة أحياناً"[1]، فالموضوع مجردا ليس له قيمة و"يجب أن يتذكر المرء أن الموضوع في الشعر لا يقرّر قيمته بل يقرر ذلك موقف الشاعر من الموضوع وما لديه من صدق عاطفي وما يبلغه من حساسية حديثة"[2].

وقد أشارت الناقدة إلى نوع من الشعر الذي يعقد في المهرجانات والمؤتمرات الأدبية أطلقت عليه اسم (الشعر المنبري)، وترى في هذا النوع من الشعر "أداة مهمة للتعبير عن المشاعر الوطنية"[3]. وهذا النوع من الشعر غالبا ما يكون مرتبطا بمناسبة وطنية أو قومية لها معناها ومدلولها في حياة الناس.

إن ما سبق من آراء نقدية لسلمى الخضراء الجيوسي في ما يتصل بوظيفة الشعر تكشف عن توجه واضح لديها نحو النقد الواقعي أو الاجتماعي. هذا النقد الذي ينظر إلى الأدب على أنه نتاج طبيعي للسياق الواقعي والفكري لاسيما وأن فترة الخمسينات والستينات قد شهدت الأجواء المناسبة لهذا الاتجاه النقدي ، وهو ما أشارت إليه الناقدة في حديث سابق لها[4].

## نجـاح العطّـار

نجاح العطار من الأصوات النقدية التي تؤمن أنّ للفن وظيفة اجتماعية، وأنَّ "أداء هذه الوظيفة على النحو الأمثل أصالة وجودة هو الغرض الأهم من النتاج الفني"[5]، ولهذا

---

(1) المصدر نفسه، ص 717.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 724.

(3) المصدر نفسه، ص 633.

(4) انظر ص150 من هذه الدراسة.

(5) نجاح العطّار: **كلمات ملونة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1986، ص 479.

فهي تقيم علاقة بين الأدب وبين الحياة بمشكلاتها وقضاياها وما يتصل بها، وتدعو الشاعر إلى أن يُعنى بمشاكل المجتمع والأمة والإنسانية فيتخذ منها موقفاً ويسهم في حلها، فالشاعر يحمل هموم الفرد والمجتمع والإنسانية ويعبّر عنها ويكافح من أجل الحرية والاستقلال، وهذا هو الأساس الذي يجب أنْ يقوم عليه الشعر. تقول نجاح العطار إنَّ "على الشعر الحقيقي، في أقصى طموحاته، أنْ يدفع الظلم عن الإنسان، والعدوان عن الوطن، والإهانة عن الأمة، وأنْ تكون له وظيفة اجتماعية إنسانية، تبلغ به أن يترجم عن الذات إلى الذات، وينقل بوح القلب إلى القلب، ويصور مشاكل الناس، في آمالهم وأمانيهم، وأنْ يعرض مشاكلهم عرضاً صحيحاً"[1].

فالوظيفة الأساسية للشعر العربي هي وظيفة اجتماعية إنسانية، بل إنَّ الشعر لا يكون شعراً إذا لم تكن هذه الوظيفة مرتبطة به ولازمة له ومرآة لآمال أبناء المجتمع وتطلعاتهم، ومعبِّراً عن قضايا الأمة والوطن، وهو ما عبرت عنه نجاح العطار بقولها: "إنّ الشعر يكون شعراً حين يستوحي الوطن والشعب، ويعبِّر عن الحقيقة الوطنية والمطامح الشعبية، وكل ما يضطرب هذه المطامح من أحاسيس متضاربة متباينة تجمعها وحدة إطار هي الثورة في كل أبعادها... وهذه أهم صفة للفن"[2].

والشعر أداة خلاص وتحرر وتغيير لواقع الشعوب والمجتمعات التي تعاني من كافة أشكال الظلم والاضطهاد نحو الأفضل والأمثل و"لا خلاص بالشعر إلاَّ إذا أصبح الشعر أداة خلاص، وكي يصبح كذلك عليه أنْ يمجِّد الفعل الثوري ويستدعيه، ويحرِّض عليه، ويخلقه، ويواكبه، ويعبِّر عنه"[3].

وتوازن نجاح العطار بين الشاعر والمقاتل ، فكلاهما يمتاز بأثره العظيم وفعله المؤثّر وإنْ اختلفا في الأداة "إنّما الشاعر العظيم كالمقاتل العظيم يكتب تاريخاً، يكتبه بالدم، والحبر دم، ويكتبه بالعرق، والحبر عرق، ويكتبه بنسغ القلب، ومداد اليراعة نسغ قلب ولا أكبر"[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص 275.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

(3) نجاح العطّار: **كلمات ملونة**، ص 31.

(4) المصدر نفسه، ص 53.

بل إنَّ مهمة الشاعر ورسالته السابقة تجاه المجتمع والإنسانية تعادل مهمة الرسل، ووجه الشبه بينهما هو إحداث التغيير للأفضل، وهو ما أشارتْ إليه نجاح العطار بقولها: "دم الشاعر صوت الله في الناس: أفيقوا.من هنا فهو ولادة، ويفاعة، وكهولة، مقاتل، في صوته صوت أعلى، ودوره في رحلة العمر أنْ يقاتل، لأنه مكتوب أنَّ القتال لقضية يكون أو لا يكون، وشاعر بلا قضية لا يرتفع إلى مقام النبوة"[1].

وبناء على واجب الأمانة والمسؤولية الملقاة على عاتق الشاعر تجاه المجتمع والإنسانية ، فإنّ الشعر سيظل مرجعاً وديواناً توثّق فيه كل ما يحتاجه الباحثون "حتى إنَّ تاريخنا عند كتابته مستقبلاً، سيكون الشعر مرجعه لا تقارير المستشارين أو تصانيف المدوِّنين"[2].

وهذا ما لاحظته نجاح العطار في أدبنا العربي في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، إذ إنَّ الأدب العربي باتَ يشكل مرآة وترجماناً لحياة المجتمع والناس بعد أنْ نزل إلى دنيا الناس، "وبدأنا نطالع في القصص والروايات والشعر شرائح اجتماعية من حياتنا، فنرى فيها صورتنا، ونقبل عليها لأنها مرآة لصورتنا"[3].

وإلى جانب الوظيفة الاجتماعية للشعر تحدثت نجاح العطار عن وظيفة أخرى للشعر مؤدّاها أنّ الشعر تعبير عن الذات "الشعر ترجمة عن الذات"[4]. وبأنَّ الفن التشكيلي كالشعر تعبير عن عاطفة بكر، وترجمة عن وجدان، وبوح قلب[5].

يبدو الاتجاه الآيديولوجي واضحا في رؤية نجاح العطار لوظيفة الشعر والأدب، فهي تمنح الشعر وظيفة توجيهية مرتبطة بقضايا المجتمع والوطن والأمة بحكم فكرها الإشتراكي الذي ينادي باقتراب الأدب من المجتمع وقضاياه، وقد عبرت عن هذا الفكر بصورة مباشرة في قولها "ومن هنا كان إيماني الراسخ بالحرية والتحرر والتقدم والإشتراكية"[6] وقد تجسّد

---

(1) المصدر نفسه، ص 159.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) نجاح العطار: **من مفكرة الأيام**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 100.

(4) نجاح العطّار: **كلمات ملونة**، ص 31.

(5) انظر المصدر نفسه، ص 478.

(6) نجاح العطّار: **كلمات ملونة**، وقد جاءت هذه العبارة في ثنايا تقديمها للكتاب، والصفحة بدون رقم.

اتجاهها الاشتراكي أو الايديولوجي في دراستها (**أدب الحرب**) التي اشترك حنا مينا معها في تأليفها، وأكّدت فيها أثر الشعر في معالجة قضايا الأمة بقولها "لقد لعبت الكلمة دورا هاما في كل حروب التحرير والمقاومة ضد العدوان، وفي تاريخنا العربي يقدّم أدب الحرب صفحات مشرقة عن فعل الكلمة التحريضي في القتال الذي كان ينشب بين القبائل العربية أو بين العرب والغرب أو بينهم وبين الروم، إذ كانت هذه الكلمات، شعرية أو نثرية، بمثابة سيوف أعدت وصاغت وجدانات الذين يحملون السيوف"[1].

## يمنـــى العيـــد

إنَّ المتتبع لكتابات الناقدة يمنى العيد النظرية والتطبيقية يلاحظ بكل وضوح وسهولة أنَّ الناقدة مسكونة بفكرة نقدية طالما تكررت وترددتْ في ثنايا دراساتها وآرائها النقدية والأدبية، وتتلخص هذه الفكرة في إيمانها العميق بعلاقة النص الشعري والأدبي بالواقع الاجتماعي، فالنص الأدبي ينتمي للواقع الذي يصدر عنه، وأنَّ الشعر أو الأدب عامة يعكس هذا الواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ويضاهيه، فهي ترفض اعتبار النص بوصفه ظاهرة معزولة، منفصلة عن المحيط الاجتماعي الذي كتب فيه، وتسمي الناقدة هذا المجتمع بـ (الخارج)، تقول يمنى العيد:

"ليس النص داخلا معزولاً عن خارج هو مرجعه، الخارج هو حضور في النص ينهض به عالماً مستقلاً، عالماً يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبياً متميزاً ببنيته"[2] وتعرِّف الناقدة هذا (الخارج) وتعني به المجتمع بقولها: "ولكن ما هو الخارج؟ أهو الأحداث أم الوقائع المادية؟ أهو النصوص المرئية والمعيشة والمقروءة بهذا الشكل أو ذاك، بالعين والجلد والأذن بنبض الدم والجسد؟ إنَّه كل هذا وأكثر منه، إنّه اللغة اللغات، واللغات الكلام، الجماعي والفردي، المنتظم والفوضوي... وهو بهذا المعنى كل مخزون الذاكرة التاريخية واللحظوية"[3]،

---

(1) نجاح العطار وحنا مينا: **أدب الحرب**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 37.

(2) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 22.

(3) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 23.

وفي موضع آخر تقول "إنّ النص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه – أي هذا المجال الثقافي– موجود في مجال اجتماعي، وإنّ ما هو داخل في النص الأدبي– هو وفي معنى من معانيه- خارج كما أنّ ما هو خارج هو أيضاً– وفي معنى من معانيه- داخل"[1]. وفي دراسة أخرى تؤكد الناقدة هذه الرؤية بأنَّ النص ليس وجوداً معزولاً بقولها: "إنّه أحد أوجه تجسد حركة الواقع، يحمل وعياً مميزاً بها"[2]. وفي مقدمة دراستها (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان) تذكر يمنى العيد بأن الهدف من دراستها هذه "البحث عن أثر الواقع الاجتماعي في الأدب، أو عن الدلالة الاجتماعية التي يحملها الأدب"[3] وتتكرر هذه الرؤية للناقدة باستمرار في دراساتها، وقد عبّرت الناقدة عن تأكيدها لهذه الرؤية بقولها: "... لقد شغلتني مسألة العلاقة بين النصّي والمرجعي في معظم ما كتبت في مجال النقد"[4].

ووفقاً لرؤية الناقدة يمنى العيد المتمثلة في حضور الواقع الاجتماعي في الأدب، وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي تتضح لدى القارئ وظيفة الشعر والأدب بشكل عام وهي وظيفة مرتبطة بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة "ذلك أنَّ النتاج الأدبي هو وعي هذه العلاقة متجسداً في مادة هي الأدب"[5].

والأدب في التصور النقدي ليمنى العيد ليس انعكاساً للواقع أو وثيقة تحيل إليه فحسب بل إعادة إنتاج لواقع جديد ورؤية جديدة، تقول يمنى العيد في النص الأدبي ووظيفته "أنْ يكون إعادة إنتاج للواقع جديدة– سواء كان هذا الواقع هو الواقع الاجتماعي أو النفسي– لا تكرارية عادية، لا بد أنْ يحمل إضاءة للعلاقات التي تحكم المجتمع والناس، للهموم، للقضايا البشرية... إضاءة تحملك على التوقف لترى، ذلك أنَّ للأدب أو للفكر قوته متى كان يحمل هذه الإضاءة، وهو يفقد هذه القوة متى كان نسخاً للواقع، تقريراً

---

(1) المصدر نفسه، ص 48.

(2) يمنى العيد: **ممارسات في النقد الأدبي**، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص 6.

(3) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان**، ص11.

(4) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص12.

(5) يمنى العيد: **ممارسات في النقد الأدبي**، ص 268.

خارجياً وسطحياً"[1]. فالأديب أو الشاعر لا يعكس العالم فقط بل يعبِّر عن رؤية خاصة جديدة لهذا العالم، وهذا ما تؤكده بقولها عن الأدب بأنه " لا يعكس العالم الموضوعي فقط، بل يخلقه أيضاً"[2].

وتتكرر رؤية الناقدة يمنى العيد لوظيفة النص الأدبي في أكثر من موضع في دراساتها المتعددة باعتباره إعادة إنتاج للواقع الذي ينتج هذا النص فتقول: "... وعليه نرى أن للنص، من حيث هو حضور في المجال الثقافي، وظيفة إنتاج هذا المجال الذي ينتجه"[3].

وإعادة إنتاج الواقع الثقافي أو الاجتماعي الذي يقوم به النص ترتبط برؤية الشاعر أو الأديب لهذا العالم أو الواقع، ولذلك فهي –الناقدة– تشدِّد على حضور الواقع الاجتماعي أو المرجعية –وهي الواقع الاجتماعي والثقافي في مفهوم الناقدة– في النص الأدبي حيث يكون هذا الحضور متميزاً بفنية ورؤية جديدة وليس انعكاساً للواقع، وهو ما أشارت إليه بقولها: "... إن المرجعي الداخلي –الأدبي– لا يطابق المرجعي الخارجي –الاجتماعي–، لأن الكتابة علاقة بالمتخيل (الذهني أو المفهومي)، أي بعالم يرتسم في المتخيّل وفق رؤية ما للحياة، فالإنسان يرى العالم من حوله من موقع له في المجتمع، هو موقع إيديولوجي أو وعي (فكري معين) منزاح، لا يطابق واقعاً أو مرئياً معيّناً، ويختلف عن رؤية أخرى (أو وعي آخر) لهذا الواقع أو لهذا المرئي نفسه"[4]، وتوضِّح الناقدة هذه الرؤية للواقع الجديد التي ينهض بها النص من خلال ماهية الرؤية التي هي موقع تحريف أو انزياح مزدوج، ولكن منسجم غير متناقض، إنه انزياح إيديولوجي بالتشكيل... إنه خلق نسق هذا العالم المتخيَّل، الرؤية هي موقع يحدّد وجه العالم المتخيَّل الذي يقدمه النص[5]، وهو العالم الذي يطمح إليه أفراد الإنسانية.

---

(1) المصدر نفسه، ص 6.

(2) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان**، ص 154.

(3) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 49.

(4) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 11.

(5) المصدر نفسه، ص 89.

وبناء على ذلك فإن للأدب بفنونه المختلفة قدرة ليس فقط على تجسيد الواقع واستيعابه والتعبير عنه بل وتغييره وإعادة إنتاجه وفق رؤية يستلهمها الشاعر من تجاربه وتجارب الآخرين وتطلعاتهم، وهو ما أشارت إليه الناقدة يمنى العيد، إذ ترى أنّ للأدب فاعلية تتجّلى في محاولته الدائمة استيعاب الواقع الاجتماعي، وإنتاجه تعبيراً قادراً على ممارسة فعل التغيير، كما ترى الناقدة أن للوعي الأدبي فاعلية التطوير للواقع، ثمة دورة مستمرة في النمو والتطور، دورة غير مغلقة بل قائمة في علاقة إنتاج وتحويل: إنتاج الكلمة، وتحويلها إلى ممارسة[1].

وفي حديث يمنى العيد عن دور الشاعر والشعر وعلاقتهما بالجمهور الذي يعيش ظروفاً تاريخية وسياسية معينة، تطرح الناقدة موضوع دور الكلمة (الشعر) في هذه الظروف، فترى الناقدة في الكلمة الشعرية تعبيراً عن قضية الإنسان العربي (القضية الفلسطينية)، وأنَّ الشعر يصدر عن تحسس عميق لواقع اجتماعي يعيشه ويتمحور حول قضية ترتبط بها حركة تحرر الشعوب العربية وهي القضية الفلسطينية "فالكلمة الشعرية هنا تعبِّر عن هذه القضية لا لتغني المأساة بل لتقول المأساة أي لتصلنا بأبعادها"[2].

وكذلك فالشعر والأدب بوجه عام وسيلة للكشف عن إيديولوجية الطبقية أو الواقع الذي يصدر عنه الأدب، فالكلمة الأدبية في رأي يمنى العيد "هي في حقيقتها كلمة سياسية منتجة فنياً، أي أنَّ الأدب هو التعبير الفني عن إيديولوجية معينة"[3].

وإيماناً من يمنى العيد بأهمية النص الأدبي وعلاقته بالواقع ووظيفته في التعبير عن هذا الواقع، وإعادة إنتاجه وصياغته فإنها ترفض النظر إلى النص الأدبي كمجرد مادة هيكلية ففي ذلك "إغفال لمعنى الأدب باعتبار علاقته بالحياة، وطمس لحقيقته باعتباره قيمة جمالية إنسانية"[4].

---

(1) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان**، ص 23.

(2) يمنى العيد: **ممارسات في النقد الأدبي**، ص 73.

(3) المصدر نفسه، ص 75.

(4) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 50.

إن ما قدمته يمنى العيد في ما يتصل بوظيفة الشعر ينبثق من مرجعية فكرية وأيديولوجية واضحة، فنقدها المتأثر بالفكر الماركسي والواقعية اللذين يدعوان إلى الإقتراب من واقع الأفراد والمجتمع كان واضحا وجليا في المرحلة الأولى من حياتها النقدية لا سيما في كتابيها (**ممارسات في النقد الأدبي**) الصادر عام 1975 و(**الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**) الصادر عام 1979، ولهذا فقد كانت غالبا ما تنظر إلى الأدب بصفته انعكاسا للمجتمع وحياة الأفراد، وهو ما أشارت إليه في مقدمة دراستها (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان) بقولها "وقد رغبنا أن نقوم بتجربة الكشف عن حضور الواقع الاجتماعي في الأدب، وعن معنى هذا الحضور في شكله الأدبي"[1]. وتؤكد الناقدة تأثرها بالفكر الماركسي صراحة بقولها "إنني اخترت العمل على النص استنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية التي يفرز منها الأدب"[2]، وكان محمد أبو عليبة قد تناول التأثيرات الماركسية على فكر يمنى العيد في المرحلة الأولى من حياتها قبل اتجاهها إلى البنيوية[3].

وكذلك فقد حظيت الواقعية باهتمام كبير من الناقدة، وأسهبت في حديثها عنها لا سيما الواقعية الاجتماعية، وتعني واقعية الأدب في مفهوم يمنى العيد "انتماءه إلى الواقع الاجتماعي، أو نسبته إليه"[4]، فالمجتمع بكل ما فيه من علاقات بين عناصره هو محور الواقعية ومجال اهتمامها، ولهذا فإنّ يمنى العيد تدعو أصحاب النظرة القائلة باستقلالية الظاهرة الأدبية "بأن يعودوا في ممارستهم إلى مماثلة الأدب بأساسه المادي أو إلى مطابقته بما هو مرجعه أو شرطه"[5] وذلك إيمانا من الناقدة بالواقعية التي "ترى في النص الأدبي منتجا اجتماعيا ينتمي إلى عالم الإنسان وواقعه، كما رأت فيه منتجا مادته اللغة التي ليست مجرد نظام بل مادة

---

(1) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان** ، ص11

(2) يمنى العيد: **في معرفة النص** ، ص22.

(3) محمد ولد بوعليبة: **النقد الغربي والنقد العربي**، ص88.

(4) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 53.

(5) المصدر نفسه، ص64.

تاريخية اجتماعية أيضا[1]، لكن واقعية الأدب لا تعني " مطابقة الواقع من حيث هو بموجودات طبيعية واجتماعية .... وليست أدلجته أي الرجوع به في اتجاه مطابقة بنية النص للأيديولوجي، ومن ثم مطابقة الأيديولوجي لزاوية الرؤية"[2].

**خالـدة سعيـد**

جاءت رؤية خالدة سعيد لوظيفة الشعر من خلال التصور النقدي العام لمجلة شعر وروادها منهم: يوسف الخال وأدونيس وخالدة سعيد، هذه المجلة التي عنيت بالحداثة والترويج لها، "وساعدت كذلك في توضيح المفاهيم الجديدة وفي تعميق الفهم لوظيفة الشعر في علاقته بالحركة الطليعية الحديثة"[3]، فأضحت وظيفة الشعر قائمة على الرؤيا والخلق والكشف وهو ما اتضح جليا في فكر خالدة سعيد النقدي، فالناقدة في حديث لها عن التحول الذي عرفه الشعر العربي الحديث- تشير إلى أنَّ الشعر اكتسب وظيفة ودوراً مغايراً تماماً لما كان مألوفاً في الشعر العربي القديم، وتنبثق هذه الوظيفة الجديدة من موقف الشعر الحديث من العالم، فلئن كانت مهمة الشعر العربي قديماً هي محاكاة العالم أو الواقع ووصف مظاهره، فإنّ مهمته في الرؤية الحديثة –وفقاً لما ذهبت إليه الناقدة- هي إعادة النظر في هذا العالم ورؤيته بشكل جديد، وفتح آفاق جديدة وبناء علاقات جديدة غير مألوفة بلغة جديدة ورؤية جديدة، وكذلك الكشف عن عالم الإنسان الخفي المتواري في الخيال والذاكرة.

ففي حديث للناقدة عن حركة الشعر الحديث في دراستها (البحث عن الجذور) أشارتْ إلى أنَّ الشعر العربي القديم كان متفرجاً على العالم، واكتفى بوصف ظواهره، ولم يكن الشعر مغامرة تطمح إلى أنْ تفسِّر العالم وتغيره كما يرى بدر شاكر السياب، وإلى أنْ تجعل ما يفلت من الإدراك العقلي مدركاً، أو أنْ تكشف عن عالم مجهول لم يعرف بعد كما يرى أدونيس[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص645.

(4) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 8.

وتتابع الناقدة حديثها عن رسالة الشعر، بأنّ رسالة الشعر اليوم غيرها بالأمس، هذه الرسالة تكشف العالم الخفي الذي يتطلع إليه الإنسان، العالَم المختزن في الخيال والذاكرة، بعد أن كانت وظيفته مقتصرة على اعتباره سجلاً لأمجاد القبيلة ووصفاً للمرأة والناقة وتصعيداً للعواطف.

تقول الناقدة خالدة سعيد: "... رسالة الشعر اليوم هي غيرها بالأمس، فهذه القوة الغامضة السحرية التي أريدَ لها حين نشأتها أنْ تكون تعاويذ مبهمة أو أحجية، وكلاماً خاصاً معجزاً، وسفراً شفوياً... لأمجاد القبيلة أو الحزب، ثم حداء ناقة أو إكليلاً للمرأة وتصعيداً للعواطف، هذه الأداة عينها تقفز اليوم لتكون جسراً بين واقع الإنسان المادي العلمي وبين الروح والقوى الغيبية التي احتضرت في هذا الزمن، بين عالِمنا المكشوف وعالِم الإنسان الخبيء خلف منعطفات الخيال والذاكرة"[1].

وفي خضم هذا العالم المتأزّم والقلق والحيرة التي باتت تلفّ الإنسان تشير الناقدة إلى دور الشاعر ومهمته في هذه الظروف بخلق رؤية جديدة لعالم جديد وتعبر الناقدة عن هذا الدور المنوط بالشاعر بقولها: "... أصبح على الشاعر أنْ يعيد الروح إلى الأشياء، أن يحمل قلق الإنسان وخيبته وشكوكه وتناقضات حياته، أنْ يكون نبي عصره الذي يقف بين الجموع يحدّث الآلهة ويوحي إلى الناس بحديثها"[2].

تتّفق الناقدة -إذن- مع أدونيس في النظر إلى الشعر الحديث على أنّ وظيفته إنّما هي رؤية وكشف، وهي وظيفة يغاير بها شعرنا الحديث شعرنا القديم، أو كما تقول في العبارة عن هذا التغاير "وهكذا لم يعدْ الشعر خطاباً يمدح السلطان، ولا حلية لصدر أنثى ولا افتخاراً بمآثر القبيلة"[3].

إنّ رؤية الناقدة خالدة سعيد لوظيفة الشعر العربي القديم يُستَشفُّ منها موقفها السلبي منه لقصوره عن أداء وظيفته المأمولة . ولكن هل كانت وظيفة الشعر القديم مقتصرة على ما ذهبت إليه الناقدة من مدح السلطان ووصف أنثى وافتخار بمآثر قبيلة؟

---

(1) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور** ، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 9.

(3) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 9.

لا شك في أن هذه الأوجه أو الوظائف تعدُّ جزءاً من التصور العام للشعر العربي القديم ونقده. لقد كان يُنظر للشعر، وفقاً لرؤية النقد العربي القديم، على أنّه ديوان الجماعة أو ديوان العرب، وكان يُنظر للشاعر على أنّه بمنزلة النبي أو البنّاء يقوم بدور المعلم والموجّه، ويحثّ على مكارم الأخلاق والدين، ويحقّق المتعة التي هي غاية في ذاتها[1].

وفي دراسة أخرى لها تؤكد الناقدة خالدة سعيد هذه الوظيفة السابقة للشعر الحديث، وانتقال هذه الوظيفة من الوصف إلى الكشف والتأمّل وذلك في إطار حديثها عن الإبداع والحداثة[2]. وترى أن أجمل الأشياء وأنبل العواطف وأعظم المواقف لا تشكل أثراً فنياً إذا نُقلت نقلاً. أمّا في الفن فلابدّ من إبداع علاقة، من توليد حركة، تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة، الواقع الراهن والواقع الممكن، صورة الشيء الحيادية والصورة الحلمية للإنسان[3].

وفي هذا الإطار تكشف الناقدة خالدة سعيد مغزى الإلحاح على قضايا ومواقف ترتبط بالشعر ووظيفته مثل الصدق الفني، الشعار الذي رفعه المجدّدون، أو التجربة التي نادتْ بها جماعة مجلة (شعر) أو الإلحاح على موقف البحث والإبداع والتغيير الذي تمثله مجلة (مواقف)، أو البعد المستقبلي للشعارات التي رُفعت باسم الحداثة كإعادة خلق العالم أو تحمّل الشاعر لمهمة تفسير الكون، أو كون الشعر رؤية، أو دعوة الالتزام لما تتضمنه من إيمان بقدرة الإنسان على الفعل والتغيير، وتخلص الناقدة إلى أن لغة الكشف التي يقوم بها الشعر والأدب بشكل عام هي التي تضيء التجربة التاريخية للجماعة وتطرح الأسئلة وتبتكر الرموز وتستشرف المستقبل[4].

وتؤكّد الناقدة دور الشعر والأدب في العصر الحديث في إظهار وكشف قيم وعلاقات ورؤى جديدة بقولها: "وقد لعب الأدب العربي، ولا سيما الشعر، منذ عصر

---

(1) انظر: جابر عصفور: **مفهوم الشعر** ، ص 235 ،
قاسم المومني: **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، ص 283 وما بعدها.
(2) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 14.
(3) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 16.
(4) المصدر نفسه، ص 18.

النهضة حتى اليوم دوراً مهماً في توليد قيم وتطلعات جديدة، وفي الإلحاح على بعض الأبعاد والمحاور دون غيرها من أبعاد الشخصية العربية أو محاور الحضارة"[1].

فابتعد الشعراء، والأمر كذلك، عن شعر المناسبات من مدح ورثاء واستقلوا عن أي ارتباط من شأنه توجيه أشعارهم نحو لون محدد أو وظيفة تقليدية، وباتَ الشاعر يضطلع بمهمة الكشف والتفسير، وهي مهمة تعبر عن "بداية تغيُّر في مفهوم الشعر ودور الشاعر، فقد بدأ غروب الشاعر الذي يتكلم بما يعرِف، وغروب الشعر المرتبط بالمؤسسات الرسمية، وظهر لأول مرة شعراء لم يعرفوا المدح ولا الرثاء ولا الإخوانيات ومختلف شعر المناسبات. ظهر الشاعر الذي يؤمن أنه راصد للأسرار كاشف عن الحقائق"[2] ولكن هل غاب شعراء المناسبات فعلا في العصر الحديث؟

ولعلّ من نافلة الحديث القول بأن شعر المناسبة يرتبط بمناسبات وأحداث لها معانيها وأهميتها الخاصة في الإنسان على مستوى الفرد والجماعة سواء كانت هذه المناسبة عامة – وطنية و قومية و دينية- أو خاصة بالفرد كالفرح أو الغضب أو الحزن أو خلافه . ومثل هذه المناسبات لا تقتصر على زمن دون زمن، أي أنّ هذا النوع من الشعر كان موجودا وسيظلّ قائما في آداب الأمم والشعوب.

ولقد تناول ميشال سليمان شعر المناسبة في الآداب العالمية- الغربية والعربية – قديمها وحديثها، واختلاف آراء النقاد، وانقسامهم: ما بين مؤيد له ينظر إلى الشعر كله على أنه مناسبة، وأن الشعر يبقى شعرا بجودته ونوعيته ومعارض لهذا اللون من الشعر بحجة سمة التكلف فيه، وأنه ليس من فيض الخاطر. ويرى أن هذا الشعر سيبقى لارتباطه بحياة الأفراد والمجتمع، فهو ظاهرة اجتماعية[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص 19.

(2) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 33.

(3) ميشال عاصي سليمان: **شعر المناسبة بما هو ظاهرة اجتماعية**، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع1، 1980، ص60.

وتقيم خالدة سعيد علاقة وثيقة ما بين التجديد في الشعر ووظيفة الشعر. إذ ترى أنَّ بحث مسألة التجديد في الشعر الحديث "لا يكمن في الوزن والقافية والأوصاف بل يكون على صعيد النظر إلى دور الشعر وإلى موقف الشاعر من العالم"[1]. وترى أن التجديد في الشعر يبدأ بتغيير الدور الذي أسند إلى الشاعر والشعر منذ مدة طويلة لاسيما فيما يتعلق بالمدح وما يتفرع منه.

وبعد أن تتحدث عن صورة الشاعر القديم ودوره في بلاط الملوك مادحاً ومسلياً ومهرجاً، ترى أنَّ التجديد يكمن في تجاوز هذا الدور والابتعاد عنه، وانتقال الشاعر من موقف الواصف الذي يخبر ويرسم ما كان وما تحقق إلى موقف الفاعل الكاشف المعبّر والمغيّر. وتقول الناقدة: "بهذا يمارس الشاعر دوره الحقيقي أي يصير ضمير الجماهير وناقل الشرارة المضيئة المغيّرة الخالقة، يبلور أشواق الإنسان حين تكون بعد في قرارة الحلم، يوسّع مكتسبات الخيال في أرض المجهول، يوسِّع أبعاد العقل بما يضمّه من أسقاع الحلم واللاوعي، يزرع في الوجدان البشري ناراً ما، يهزّ فيه أشواقاً نائمة، يثير التصور البشري باستدراجه إلى عوالم جديدة وغريبة، أو يزرع في أحداقه واقعاً يختبئ وراء الواقع"[2].

ذلك هو دور الشعر والشاعر في فكر الناقدة خالدة سعيد، هذا الدور الذي يقوم على تغيير الواقع واكتشاف عالم جديد مغاير للواقع، أو كما تعبر عن ذلك بقولها: ".....ورسالة الشعر العظيم ثورية دوماً، لأن هذا الشعر هو أبداً هدم، أو بناء لعالم جديد"[3].

## ريتـــا عـــوض

إنَّ المتتبع لدراسات ريتا عوض وجهودها النقدية فيما يتصل بالشعر ونقده يلاحظ أنها لم تقف عند مسألة وظيفة الشعر أو الدور الذي يضطلع به الشاعر بصورة أساسية أو رئيسية، لكن ذلك لا يعني خلو دراساتها من ملاحظات تتعلق بوظيفة الشعر ودور الشاعر،

---

(1) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 91.

(2) المصدر نفسه، ص 92.

(3) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 131.

ويتجلى ذلك في ثنايا الحديث عن قضايا وظواهر أدبية مختلفة. وسيحاول الباحث قدر استطاعته تشكيل رؤية ريتا عوض لوظيفة الشعر، من خلال إلقاء الضوء على ملاحظاتها المتعلقة بهذا الجانب.

من ملاحظات ريتا عوض المتصلة بوظيفة الشعر في معرض تعليقها على قصيدة للشاعر شفيق المعلوف، إشارتها إلى أن الشعر ليس هدفه تقديم النصائح والحكم، وتقول في ذلك: "...وليس الشعر مجالاً للتبرير والشرح، كما أنه ليس مجالاً للنصائح والحكم"[1].

وترفض أن تكون وظيفة الشعر تقديم النصائح والحكم، وتؤكد ذلك الدور الذي يقوم به الفن الشعري في البناء الحضاري والتزامه بقضية الإنسان والحضارة، ولعلّ هذا الدور الذي أشارت إليه ريتا عوض يتناغم مع الدور الذي كان يقوم به الشعر والشاعر قديماً حين كان الشاعر هو القائد الاجتماعي والممثل السياسي ونبي القوم وكاهنهم.

وتوضح وظيفة الشعر هذه بتأكيدها - وفي أكثر من مقام - أن إحدى السمات الأساسية التي اختص بها الشعر العربي الحديث هي إعادة ربط الفن الشعري بالبناء الحضاري الذي ينبثق الشعر عنه، ويكوّن صورة له. فعاد بذلك الشعر الحديث إلى الدور الذي كان يقوم به في الأطوار الأولى من الحضارة الإنسانية حين كان الشاعر نبي القوم وكاهنهم وساحرهم وقائدهم السياسي والاجتماعي. وتؤكد ريتا عوض دور الشاعر الحديث الملتزم بقضية الإنسان والحضارة. وترى بأنَّ هذا القول ليس تعميماً تجوز فيه استثناءات -كثرت أم قلت- بل هو تعريف يحدد الشعر الحديث، وكل ما يخرج عنه لا يعد شعراً حديثاً، وتعرِّج على مفهوم الحداثة بقولها أنَّ الحداثة لا تعني المعاصرة من حيث الزمان بل تنطوي على خصائص معينة لا يمنع أن يتَّسم بها بعض الشعر العظيم وإن كان سابقاً على عصرنا[2].

وتؤكّد ريتا عوض وظيفة الشعر القائمة على التعبير عن قضايا الحضارة الإنسانية والكشف عن حقائق الحياة والوجود في دراسة أخرى لها، إذ تشير إلى أنَّ أبرز مميزات

---

(1) ريتا عوض: **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص 21.

(2) ريتا عوض: **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص 97 وانظر ص 172.

التجربة الشعرية الحديثة هي ابتعادها عن الذاتية المغلقة... وانطلاقها للتعبير عن قضايا الحضارة الإنسانية. وبهذا عاد الشاعر الحديث إلى الدور الذي كان له في بداية الحضارة الإنسانية حين كان نبياً وكاهناً وساحراً وقائداً... وعاد الشعر إلى احتلال دوره الحقيقي الكبير في التراث الحضاري بما هو كشف ورؤية تنير آفاقاً جديدةً وتكتشف حقائق الحياة والوجود"[1].

وتكرِّر الإشارة إلى هذه الوظيفة للشعر بقولها: "... غير أنَّ الشعر، وهو أسمى درجات التعبير الفني لا يمكن إلاَّ أنْ يكون ملتزماً بقضايا الإنسان المرتبطة ارتباطاً حتمياً بالتحولات الحضارية التي يعيش. وما هي الحضارة سوى الإبداع الإنساني"[2].

ولهذا فإنَّ الشاعر مطالب بإدراك هذا الدور المهم للشعر "... وأن يسهم بما أوتي من ثقافة وتجربة ورؤية في رسم معالم الانبعاث الحضاري وتحديد ملامح النهضة الحديثة"[3]، وبأن يكون ملتزماً بقضايا الوطن وهموم الأمة، فهو بمثابة ضمير الأمة ووعيها المتوهج، وذلك ما نصّت عليه ريتا عوض بقولها: "... وقد كان على الشاعر الحديث في هذا العصر أن يتبنى القضايا الكبرى في وطنه ويحمل هموم أمته حتى يعيد للشعر دوره الكبير في الحضارة الإنسانية"[4].

ولكن هذا الالتزام الذي تؤكده ريتا عوض لا يلغي- بداهة- شخصية الشاعر ولا يهمل ذاتيتها أو كما تقول إن " ذلك لا يعني أن الشاعر فقد ذاته وذابت شخصيته، بل إن الشاعر ينظر إلى هذه القضايا من خلال ذاته الخاصة فيعيد صياغتها بتجربته ورؤيته"[5].

---

(1) ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص 24.
(2) المصدر نفسه، ص 24.
(3) المصدر نفسه، ص 24.
(4) المصدر نفسه، ص 83.
(5) المصدر نفسه، ص 30.

## أمينة عدوان[*]

إنَّ الجهد النقدي الذي قدَّمته أمينة عدوان في دراساتها النقدية يكشف عن اتجاه واضح المعالم في نقدها الأدبي لا سيما فيما يتصل بالشعر، إذ إن مسألة الالتزام بقضايا الإنسان العربي عامة والفلسطيني خاصة هي أكثر ما تلحّ عليه الناقدة أمينة العدوان في دراساتها ، مما يضفي على شعرها وقراءاتها النقدية لشعر الآخرين رؤية خاصة ، فمن وجهة نظر اجتماعية ترى أن الفن رسالة اجتماعية، وهو ما سيطر على قراءاتها للنصوص الشعرية وغيرها من النصوص الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والمسرح، فأمينة العدوان "كأصحاب المنهج الاجتماعي تقوم بدراسة هذا الإبداع من خلال علاقته بالمجتمع، ومدى حمل هذا الإبداع قضايا هذا المجتمع أو ما يسمَّى بالالتزام"[1].

وباتَ هذا الاتجاه النقدي المسيطر على قراءات أمينة عدوان ملازماً لقراءتها ورؤيتها للواقع الأدبي، وقراءتها لديوان عرار (**عشيات وادي اليابس**) يؤكد منطلقها النقدي الذي يؤمن بأنَّ للشعر رسالة اجتماعية، وأنَّ على الشاعر واجب حمل قضايا عصره وتفهمه لمشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه وأنْ يكون شعره انعكاساً لهذا الواقع، تقول عن ديوان عرار بأنه "وثيقة سياسية واجتماعية وأدبية وشخصية تؤرّخ لمرحلة تاريخية ليس باستطاعة التاريخ العربي أن يتجاهلها، كما وأنه ليس باستطاعة المؤرخ الأدبي والمؤرخ السياسي والاجتماعي ولا بمقدوره أن يستغني عند تأريخه لتاريخ هذا البلد عن الاطلاع على عشيات وادي اليابس وعلى شعر عرار"[2].

---

(*) أمينة العدوان: ناقدة وشاعرة وأديبة أردنية، ولدت في عمان وحصلت على دبلوم في النقد الأدبي من الجامعة الأمريكية في مصر عام 1971، وليسانس فلسفة من جامعة عين شمس، من مؤسسي رابطة الكتاب الأردنيين، عملتْ في وزارة الثقافة والإعلام ورئيسة لتحرير مجلة أفكار(انظر: محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، عمان، 1993، ص 29).

(1) أحمد ياسين العرود: **مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 338.

(2) أمينة العدوان: **الأعمال النقدية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص 181.

إنّ هذا الاتجاه النقدي لدى الناقدة أمينة عدوان ورؤيتها لوظيفة الشعر وأدائه انعكس بقوة ووضوح في دواوينها الشعرية التي "تحمل هموم الشعب الفلسطيني وتعبّر عن مأساته ومعاناته، كما حملت في ثنايا إصداراتها النقدية والأدبية همومها القومية معتبرة نفسها شاهدة على العصر، وما تشهده من تقلبات سياسية وهموم اجتماعية، فوقفت شعرها للدفاع عن هذه القضايا بعزيمة وإخلاص..."[1].

لقد كان إبداع أمينة عدوان الشعري وقراءاتها النقدية تعبّر عن الاتجاه المنادي بوظيفة الشعر الاجتماعية ورسالته بشكل عام في التعبير عن الواقع الاجتماعي وهموم المجتمع وقضاياه، وأنّ الشعر قراءة لهذا الواقع وصورة صادقة عنه وأداة لتغيير هذا الواقع نحو الأفضل، وهو ما عبّرت عنه أمينة العدوان في حوار معها بأنّ شعرها يتصف بالتزامه بقضايا إنسانية وقومية، وموضوعاتها القضية الفلسطينية والدفاع عن وطنها، وتؤكد أمينة أنّ الدفاع عن الوطن يكون عن طريق السلاح والكلمة والفن[2].

وعندما تتحدث الشاعرة والناقدة أمينة العدوان عن العناصر التي تراعيها في النقد تؤكد وظيفة الشعر ورسالته الاجتماعية، وضرورة الالتزام بواقع المجتمع، وأنْ "يعالج قضايا ومشاكل يعاني منها الإنسان العربي، وأحاول –والحديث لأمينة عدوان– أن أعطي صورة للواقع عن طريق النماذج المختلفة، وأحاول أن أظهر كيف أن الشخصية العربية مستلبة بالجهل والفقر والاستعمار والتخلف، وكيف أنها تحاول التمرد على الاستلاب بطرق مختلفة[3]. والأدب بشكل عام والشعر من ضمنه لا تقتصر وظيفته فقط على الوصف وتصوير الواقع بل تغييره وإصلاحه وهو ما عبّرت عنه أمينة عدوان بقولها "حيث أن الأدب ضرب من ضروب الوعي الاجتماعي فلابدّ أن يصلح الواقع"[4].

---

(1) مصطفى الفار: **الالتزام في شعر أمينة العدوان**. مقالة ضمن كتاب أمينة العدوان: **الأعمال الشعرية**، 2001-2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 805.

(2) ورد كلام أمينة العدوان هذا في حوار لها في صحيفة القدس والبيان. وهذا الحوار موثق في كتاب (أمينة العدوان: **آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان**، دار أزمنة للنشر، عمان، ط1، 2004، ص 314).

(3) أمينة العدوان: **آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان**، ص 236.

(4) المصدر نفسه، ص 260.

لعلّه قد اتضح مما قُدِّم مدى الرؤية النقدية لوظيفة الشعر عند أمينة عدوان، فهي تؤكد وظيفة الشعر ورسالته الاجتماعية وضرورة التزام الشاعر بقضايا مجتمعه وسعيه لتغيير الواقع للأفضل. ولا شك في أن هذه الرؤية النقدية لأمينة العدوان في ما يتصل بوظيفة الشعر تنسجم مع المنهج الاجتماعي الذي يعدّ مرجعيتها الفكرية والنقدية، هذا المنهج الذي يؤكّد على العلاقة التبادلية بين الأديب والمجتمع، ومدى حضور المجتمع بقضاياه ومعطياته في الأدب.

وكان أحمد العرود في حديثه عن مناهج النقد الأدبي في الأردن قد وضع أمينة العدوان ضمن النقاد الذين ينضوون في إطار المنهج الاجتماعي[1].

لعلّه قد اتّضح بعد كلّ ما تقدّم عن الإسهامات والآراء النقدية التي صدرتْ عن المرأة مدى حضورها ناقدة في قضية من بين قضايا نقد الشعر الأساسية، ومدى استفادتها من النظريات الأدبية والمناهج النقدية الحديثة، فضلا عنْ تمثّلها للتصور النقدي القديم للشعر ووظيفته.

ومن المنطقي أنْ تتفاوت مواقف المرأة النقدية منْ وظيفة الشعر، ففي الوقت الذي تلحّ فيه ناقدات على الوظيفة النفعية للشعر نجدَ ناقدات أخريات يؤكدْنَ أهمية اللذّة التي يَحدثها الشعر بالنسبة لمبدعه خاصة، ونجد -أيضاً- منَ النساء الناقدات منْ يحاول أنْ يجمع ما بين هاتين الوظيفتين: المنفعة واللذة في آن.

ولعلّه اتّضح – بعد كل ما تقدّم- أنّ وظائف الشعر قدْ تتعدّد عند الناقدة الواحدة فتكثر هي الأخرى أو تقل، وذلك بحسب تعدّد العناصر المكوّنة للشعر، وبحسب ما يروق من هذه العناصر لهذه الناقدة أو تلك.

---

(1) أحمد ياسين العرود: **مناهج النقد الأدبي في الأردن**، ص336.

# الفصل الثالث

# أداة الشعر

# الفصل الثالث

# أداة الشعر

ويتناول هذا الفصل أبرز أدوات الشعر وهي: اللغة والصورة الشعرية والأسطورة.

## أ- اللغـة:

### توطئـــة:

تعدّ اللغة بما تشتمل عليه من ألفاظ أو مفردات أو كلمات من أساسيات حياة الأفراد اليومية وواقعهم العملي، فهي أداة التخاطب والتفاهم وتبادل الأفكار والآراء، والوسيلة الأولى والمثلى للتعبير عن الرغبات والعواطف والمشاعر، وكذلك التعبير عن الحقائق والعلوم والمعارف المختلفة. فلا غنى عن اللغة مهما بلغ "ما يحصِّله الإنسان من مظاهر حضارية من علوم ومعارف وطرق ووسائل مادية، فإنّه يشعر في قرارة نفسه بأنه يعتمد اعتماداً كلياً على ما لديه من قدرة لغوية لتحقيق مآربه"[1]. واللغة هوية الأمة والشعب، والرمز الحاضر في ذاكرة الزمان والمكان، وأساس وجود الأمة، أو كما يعبّر عن ذلك جميل صليبا في قوله عن اللغة بأنّها "مَرآة الشعب، ومستودع تراثه، وديوان أدبه، وسجل مطامحه وأحلامه، ومفتاح أفكاره وعواطفه، وهي فوق هذا وذاك رمز كيانه الروحي، وعنوان وحدته وتقدمه وخزانة عاداته وتقاليده"[2].

ولعلَّ من نافلة الحديث القول بأنَّ لكل فن من الفنون أداته الخاصة التي يُعرَف بها، وهذه اللغة المستخدمة في حياة الأفراد اليومية وواقعهم العملي وفي حقول العلم والمعرفة هي نفسها الأداة التي يمتاز بها الفن الشعري والأدب بشكل عام عن غيره من الفنون، وتضفي عليه صفة التميز والتفرد. إنّ اللغة" مادة الأدب كما أنَّ الحجر أو البرونز مادة

---

(1) روي هجمان: **اللغة والحياة والطبيعة البشرية**، ترجمة داوود أحمد، جامعة الكويت، الكويت، 1989، ص 27.

(2) جميل صليبا: **تعريب التعليم بين القائلين به والمعارضين له**، مجلة العربي، الكويت، ع182، 1974، ص120.

النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى"[1]، ويتّفق النقاد والدارسون على أنَّ اللغة هي أداة الشعر والشاعر، أو هي المادة الأساسية في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير[2]، وأداة الشعر هذه تحظى بأهمية كبيرة ومكانة مميزة تفوق الأدوات الأخرى التي يستخدمها الإنسان ويتميز بها، وكما يذهب عبد المنعم تليمة في وصفه اللغة بأنّها "أعظم أدوات الإنسان في تعامله مع عالمه وفي السيطرة عليه، ولكنها ليست أداة عمل كأدوات الإنتاج، إنّما هي أداة أعمّ، تقف وراء العمل الاجتماعي كله"[3].

ومن المعروف أن العناصر الأولى المكونة للغة هي الأصوات أو المقاطع الصوتية التي ينتجها جهاز النطق[4]، فتتكون منها الكلمات والتراكيب والعبارات، فالكلمة هي "أصغر وحدة لغوية تدل في حد ذاتها على معنى أو "أصغر وحدة كلامية قادرة على القيام بدور نطق تام"[5].

وحيث إنّ الكلمة هي المادة الأولى للأداة –لغة الشعر– والأدب بشكل عام فقد كان من المنطقي أن يهتم بها النقاد والمحدثون، كما القدماء، وأن يولوها عناية فائقة. يقول غيورغي غاتشف (George Gatchef):

"إنّ الإبداع نوع راق من أنواع العمل الاجتماعي، ومادة البناء في الأثر الأدبي هي الكلمة، أي الشكل المتميز للوعي"[6].

إنّ موهبة الشاعر المبدع والأديب المتميز تتجلّى في حسن انتقاء الكلمات المشحونة بطاقات إيحائية ودلالات مختلفة، ونظمها في مواقعها المناسبة واللائقة بها، وتظهر بها براعته في التعبير عن مشاعره وأفكاره ومعانيه وصوره ومواقفه، فهي مرآة إبداع الشاعر الفني وتميزه

---

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ص21. وانظر محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص51.

(2) انظر يمنى عيد: **في معرفة النص**، ص 81 وما بعدها.

(3) عبد المنعم تليمة: **مقدمة في نظرية الأدب**، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1973، ص11.

(4) تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط3، 1985، ص73 وما بعدها.

(5) ستيفن أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص 45.

(6) غيورغي غاتشف: **الوعي والفن**، ترجمة نوفل نيوف وسعد مصلح، عالم المعرفة، الكويت، ع146، 1990، ص43.

وشخصيته وأسلوبه، ولهذا فقد قيل إنَّ كل عمل أدبي "هو مجرد انتقاء من لغة معينة"[1]، وإنّه "ليس للشاعر شخصية يعبّر عنها بل لديه أداة خاصة"[2].

ولكن إذا كانت أداة الشاعر هي اللغة نفسها المستخدمة في الحياة اليومية وفي سائر العلوم والمعارف المختلفة، فكيف تتميز اللغة الشعرية عن اللغة العادية؟ أو ما هي الخصوصية التي تمتاز بها لغة الشعر عن اللغة العادية؟

لا شك في أنَّ لغة الشعر تختلف عن اللغة المستخدمة في الواقع العملي واليومي لحياة الأفراد والمستخدمة في التعبير عن حقائق وقضايا وأفكار علمية. فالكلمة التي يستخدمها الشاعر في نظمه يستغلّها بكل ما تحمله من دلالات ومعان وإمكانات وطاقات متاحة لها، ويوظّفها في شعره بطريقة تكسبها طاقات ودلالات جديدة فتصبح وكأنها لغة جديدة تنال رضى المتلقّي وقبوله، وهو ما أشار إليه عبد السلام المسدي بقوله عن الإبداع الشعري والأدبي بأنه يعني "خلق لغة من لغة، أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة وهي لغة الأثر الفني"[3]. وأن الأديب المبدع يضع الكلمات في إطار شعوري جمالي خاص ويشحنها بطاقات هائلة من المعاني أو يلبسها حللاً جديدة من الدلالات عن طريق المجاز أو عن طريق الصعود بها من معانيها الحسية إلى دلالاتها المعنوية، ونقلها من مجالاتها المعنوية إلى مجالات مادية محسوسة لتصبح أوسع في دلالاتها وأغنى في معانيها[4].

وبالتالي فإنّ الكلمة التي يتداولها الشاعر تكتسب إيحاءات ودلالات جديدة من خلال طريقة توظيفها. إضافة إلى معناها ودلالتها المعجمية المتداولة بين الأفراد، فالكلمة بحروفها ومبناها وشكلها تستخدم لدى الشاعر وغير الشاعر لكن طبيعة توظفيها، وطريقة تداولها هي التي تسبغ عليها الشعرية، بحيث تبدو للمستمع وكأنها لم تكن متداولة وكأنه

---

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ص177.

(2) ديفيد ديتش: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ص443.

(3) عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط2 1982، ص117.

(4) أنظر ما أورده جاروسلاف ستتكيفتش: **العربية الفصحى الحديثة في تطور الألفاظ والأساليب**، ترجمة محمد حسن عبد العزيز، دار الفكر العربي، القاهرة، 1985، ص157-171.

يسمع بها لأول مرة، فهي لا يكون لها "معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى أعمق، معنى سحري... وكثير من الكلمات التي تستخدم في القصائد تبدو كما لو كانت نابعة مباشرة من النبع، وتحدث أثرها كأنما هي تقال لأول مرة في هذا المكان وهذه اللحظة، في هذا السياق المحدد بهذا المعنى المحدد"[1].

هذا على مستوى الكلمة، أمّا على مستوى التركيب والجملة فإنّ اللغة في النصّ الشعري تكون "أكثر من مجرد حامل محايد للمعنى، إنها جزء من المعنى"[2]. فاللغة في الإبداع الشعري ليست محض وسيلة يتخذها الشاعر لبناء فنه الشعري، وإنما هي لديه غاية يضفي عليها إيحاءات وفضاءات واسعة ويكسبها طاقات وأبعاداً جديدة.

ويجعل الناقد المعاصر من الإنحراف عن التعبير في الواقع العملي الخالص سمة بارزة ورئيسية تميّز اللغة الشعرية عن اللغة العادية، فاللغة الشعرية هي انحراف عن مسار اللغة في التعبير المباشر. يقول فاليري عن الكلام: "عندما ينحرف انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر أننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة، قد يكون قادراً على النمو والتطور... وهو إذا تطور فعلاً واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني"[3].

وباختصار فإنّ لغة الشعر انزياح أو انحراف عن مسار اللغة العادية في التعبير المباشر أو انزياح عن التعبير عن الواقع العملي الخالص.

وفي كتابه (**بنية اللغة الشعرية**) يتحدث جان كوهن عن اللغة الشعرية وتميزها، ويرى أن لغة الشعر تتحقق من خلال تضادها المستمر للغة النثر في جميع مستوياتها، ومن خلال تجاوزها الكلي لحدود هذه اللغة وخروجها المنظم على قواعدها وعلى نظم اللغة العادية وقوانين البناء المنطقي فيها عامة، ذلك الخروج الذي لا يهدف في الواقع إلى هدم

---

(1) إرنست فيشر: **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص220.

(2) رمضان الصبّاغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية**، دار الوفا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998، ص 34.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

اللغة، كما يمكن أن يتصور، وإنما يهدف إلى بنائها وفقا لتخطيط أرقى وأسمى، أو بعبارة أخرى، يهدف إلى أن يخلق منها لغة من نمط آخر ذات بناء متميز[1]. ويشير جان كوهن إلى أن اللغة الشعرية لا تختلف عن النثر في الإيقاع أو الوزن والقافية فحسب وإنما يكمن الاختلاف "في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات نفسها من جهة أخرى"[2]. وهذا النمط الخاص من العلاقات المنظمة في السياق اللغوي الذي تتميّز به اللغة الشعرية يتحقّق من خلال الانزياح وتجاوز الدلالات المألوفة، "فلغة الشعر مميّزة بانزياحها الممنهج عن قانون اللغة في جميع المستويات"[3]، وقد أسهب جان كوهن في حديثه عن هذا الانزياح ومظاهره في اللغة[4].

وفي نهاية المطاف فإن في اللغة الشعرية تتجاوز الكلمات فيها دلالاتها المعجمية ودلالاتها السياقية الانفعالية المألوفة، وتخرج عن الاستخدام المألوف لتصبح زاخرة بالمعاني من خلال المعاني المجازية والقدرة الفنية والإبداعية للشاعر في إثراء هذه اللغة بمعان موحية واسعة وغزيرة.

ونودّ أن نتلمس في هذا الفصل تصور المرأة النقدي لأداة الشعر (اللغة) ورؤيتها، ونتبيّن الأسس والمعايير التي ارتأت المرأة الناقدة أن تتحقق في اللغة الشعرية.

## مـي زيـادة

يعدّ النقد اللغوي من الجوانب المضيئة في فكر مي زيادة ومؤلفاتها الأدبية والنقدية إيماناً منها بأهمية اللغة الفصحى وسلامتها، وبالتالي المحافظة على أدب عربي لائق ومميز بعيد عن كل شائبة وعيب ويعبّر عن الجانب الوجداني والفكري، فاللغة هي الوسيلة والأداة

---

(1) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار تويفال، 1986، ص100 وما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص191 وراجع ما ذكره أحمد درويش: **مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي**، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ع32، 1997، ص 59.

(3) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ص8 .

(4) المرجع نفسه، ص 190 وما بعدها.

الأولى لدى الأديب والشاعر يخاطبان بها النفس ويهزان بها المشاعر والأحاسيس، وكما تذكر مي زيادة "ليست اللغة أداة تعبير وكفى كما يزعمون. بل هي فكر وعاطفة وعلم وشوق ومطمح وفن وألم وأمل. هي صورة لكل شخصية كما هي صورة لكل زمن"[1].

ومن هنا تكمن أهمية دعوة مي زيادة إلى المحافظة على اللغة العربية الفصيحة التي "يجب أن تبقى دائماً الحصن المنيع الذي نحتمي فيه جميعاً، والرابطة النفيسة الغاية التي تجمع بين أهل الأقطار المتباعدة، والصيغة الجميلة الحية التي نودعها مكنونات العقول والقلوب جيلاً بعد جيل حتى انتهاء الدهور"[2].

لهذا وقفت مي مدافعة عن اللغة الفصيحة ضد الدعوات المنادية بطرحها جانباً واستبدال العامية بها متذرعين بصعوبة تعلّمها وتعقيدها، وأن العاميَّة أصلح للتعبير وأقدر على أداء مهمة التخاطب والكتابة، فيجيء ردّ مي على هذه الدعوات وأصحابها بلهجة تفيض بمشاعر الفخر والاعتزاز باللغة والأدب الذي كُتب بها في العصور الماضية "الإصلاح ليس الهدم دائماً، بل هو في الغالب تبديل وصقل وتكييف، إذ ليس في صالح الأمة إنكار الماضي الزاخر بالجد الأدبي والحكمة... أمّا نبذها والاستعاضة عنها باللغة العامية فاعتراف بالعجز والخذلان، لأنّ اللغة تنتعش بانتعاش الأمة وتجمد بجمودها"[3]. وتستشهد بكثير من الأمثلة لألفاظ عامية متداولة وتعقب عليها بالقول "أيكون إنعاش اللغة بمثل هذه الألفاظ التي تعدّ بالمئات؟ أتجديدٌ هذا وترقية؟ أم هو مسخ وتشويه؟"[4].

ومما ينبغي الإشارة إليه وتأكيده أن دعوة مي زيادة في المحافظة على اللغة الفصيحة وعدم اختلاط العامية بها لا يعني تحريم مي لاستعمال العامية بتاتاً بين أفراد الطبقة العامة وفي الشوارع، وإنما كانت دعوتها واضحة في منع تسرب العامية إلى اللغة الفصيحة في الأدب حفاظاً على جمالية الأدب واللغة معاً.

---

(1) أنطوان محسن القوال: **نصوص خارج المجموعة (مي زيادة)**، دار أمواج للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص173.

(2) المصدر نفسه، ص173.

(3) مي زيادة: **بين المدّ والجزر**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1975، ص52.

(4) مي زيادة: **بين المدّ والجزر**، ص56.

تتضح رؤية مي زيادة في نظرتها إلى اللغة وألفاظها فيما سبق من أقوال لها، إذ تدعو هذه الأقوال -كما يفهمها الدارس- إلى أن تكون لغة الشاعر وألفاظه مألوفة ومستساغة بعيدة عن الغرابة، وهو مطلب يفضي إلى تأكيد الوضوح وانكشاف المعنى، وبخلاف ذلك -كأن تكون الألفاظ غريبة غير مألوفة- فإنها في هذه الحالة تعيق إيصال الفكرة أو المعنى إلى المستمع وتجعله ينفر من قراءة الأدب والشعر، الأمر الذي يتطلب الرجوع إلى معاجم اللغة لإدراك دلالة هذه الألفاظ وبذل الوقت والجهد لاستقصاء المعاني. فاللياقة تقتضي من الشاعر والأديب أن تكون تعابيره وألفاظه منسجمة مع زمانه وبيئته وذوق أهل عصره بعيدة عن الألفاظ التي تداولها القدماء الموصوفة بالغرابة والوحشية وهو ما تؤكده مي إيماناً منها بأنّ اللغة العربية "شأن كل كائن حي من الناحية الواحدة تنمو وتتجدد بما تضمّ إليها من المعاني والمفردات، ومن الناحية الأخرى تخلص من الزوائد الإضافية باندثار الألفاظ الحوشية والكلمات التي لا حاجة بنا إليها في حياتنا الراهنة"[1]. وترى بأنّ هذه الألفاظ الحوشية قد عفا عليها الزمن أو نبا عنها الذوق[2].

يبدو من الواضح أنّ ما قدّمته مي زيادة عن لغة الشعر كان محدودا انحصر في قضية واحدة على الأغلب هي معارضة الدعوة إلى استخدام اللغة العاميّة في الشعر، ولعلّ ذلك يرجع إلى أمرين:

الأول: أنّ مي زيادة تدلي هنا برأيها بوصفها أديبة لا ناقدة، وهو ما عُرف عن مي بصورة عامّة.

الثاني: أنّ النقد العربي أيام قدّمت مي آراءها لم يكنْ قد تطوّر بنحو يمكّنه من معالجة اللغة الشعرية بشكل منهجي متكامل.

---

(1) أنطوان محسن القوال: **نصوص خارج المجموعة (مي زيادة)**، ص171.

(2) المصدر نفسه، ص169.

## روز غريب

توقفت الناقدة روز غريب عند اللغة الشعرية -والكلمة المادة الأساسية في اللغة- ضمن تصورها العام للإبداع الشعري، ففي حديثها عن ميزات الفن الشعري تؤكد الناقدة اختلاف الشعر عن النثر في الألفاظ الموسيقية "فألفاظ الشعر أميل إلى الإغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من ألفاظ النثر، وهذا لا يعني التوعر أو الوحشية بل أن يكون ذلك مع حسن وقع وسلامة الذوق"[1].

ولاشك أن مطلب الناقدة في مراعاة الذوق عند اختيار الكلمة ورفضها الألفاظ المبتذلة والغريبة يأتي من خلال رؤيتها الجمالية للشعر، إذ إن حسن اختيار الألفاظ وانتقاءها يساعد في تحقيق جمالية الشعر.

وتؤكد الناقدة أهمية جانب الإيحاء في اللفظة الشعرية وما تتضمنه من معان خفية إلى جانب المعنى الظاهري أو الدلالة المعجمية له، تقول روز غريب "والألفاظ الشعرية تثير الخيال فهي أكثر إيحاء من ألفاظ النثر"[2]. وتستشهد على ذلك بأمثلة شعرية تُشير فيها إلى أنّ ألفاظ الشعر تجمع بين الموسيقى والغرابة والإيحاء.

وتحدثت الناقدة كذلك عن موسيقى الألفاظ الشعرية، إذ إن "ألفاظ الشعر فضلاً عن طرافتها وقوة إيحائها أشدّ موسيقية وانسجاماً من ألفاظ النثر"[3]، وترى بأن الشعر العربي القديم يزخر بألفاظ شعرية يتحقق فيها الجانب الموسيقي إضافة إلى الطرافة والإيحاء "فمنها ذات الموسيقى القوية التي تذكرنا بجيش زاحف، ومن هذا النوع ألفاظ أبي تمام والمتنبي وابن هانئ في الوصف الحماسي والمديح، ومنها ذات الموسيقى الناعمة كالمياه الجارية، ومن هذا النوع ألفاظ البحتري في غزله ووصفه، وألفاظ أبي نواس في خمرياته"[4].

---

(1) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص98.

(2) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص98.

(3) المصدر نفسه، ص99.

(4) المصدر نفسه، ص99.

وتشير الناقدة في نهاية المطاف إلى أن هذه الصفات الشعرية للألفاظ "ليست شروطاً لازمة في ألفاظ الشعر، وقد يبلغ الشعر غاية التأثير بألفاظ عادية"[1].

نعم، قد يؤدي الشعر غاية التأثير بألفاظ عادية لا تتمتع بالصفات التي أوردتها روز غريب، كأن تكون هذه الألفاظ العادية غريبة وعامية أو سوقية وذلك إذا ارتأى الشاعر أن مثل هذه الألفاظ ربما يكون لها دور بارز ووظيفة في التعبير عن رؤية أو فكرة أو تجربة في السياق الشعري العام، وقد أشار إلى ذلك مصطفى ناصف بقوله: "هناك كلمات غريبة أو سوقية وهذه الكلمات قد تكون مطلوبة ومفيدة بتفاعلها مع سياق وأنظمة خاصة من الكلمات"[2]. لكنّ ذلك لا يعني الإكثار من مثل هذا الاستخدام فهو في حال وقوعه يفقد النص الشعري ألقه ورونقه وفصاحته وبلاغته.

إنّ ما تقدّمه روز غريب عن لغة الشعر يُشير إلى اطّلاعها على فلسفات علم الجمال، ولكنّه الاطّلاع الذي قادها إلى الاهتمام بما هو عام في الفنون جميعها من غير أنْ تتعمّق لغة الشعر خاصّة .

## نازك الملائكة

لقد توقفتْ نازك الملائكة عند لغة الشعر، ويمكن استعراض معالجتها لهذه الأداة من خلال المحاور الآتية :

**أولا : النقد اللغوي.**

أولتْ الناقدة هذا الجانب من النقد اهتماما كبيرا، فتحدّثتْ عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية، ورأتْ أنّ هذا النوع من النقد منْ أهم ما ينبغي الالتفات إليه. ودعتْ الشعراء إلى تجنب هذه الأخطاء، إذْ تؤكّد نازك في أكثر من موقع أهمية سلامة لغة الشاعر من هذه الأخطاء والعيوب، ففي سياق حديثها عن أبرز المآخذ على شعر علي محمود طه ترى أنّ أخطاءه على كثرتها "لا تعد شيئاً بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط

---

(1) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص 99.

(2) مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار القلم، القاهرة، 1965، ص48.

وضعف، فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتنق مذهب الاستهتار باللغة العربية، والترفع عن احترام قواعدها وأساليبها"[1]، وتشير إلى ظاهرة الاستهانة باللغة وقواعدها، "بين أيدينا الآن جيلاً يتشكك في منطقية القواعد البديهية، ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر يَنمُّ عن التجديد الحق والتحرر الفكري"[2]، وترفض الناقدة هذا الاستهتار بحجة قيد القافية والتفعيلة بقولها "ونحن نرفض وبقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه[3].

وتحمّل نازك الملائكة النقاد مسؤولية هذه الأخطاء لأنهم لم يقوموا بواجب الأمانة تجاه اللغة العربية، فهؤلاء "النقاد يتغاضون تغاضياً تاماً عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يُشيرون إليها ولا يحتجون عليها.أفلا ينطوي هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة"[4].

إن من أبرز مهام الناقد الأدبي الكشف عن جوانب النضج الفني في النص الشعري عن طريق الشرح والتحليل ودراسة العلاقات المختلفة بين عناصر النص وعلاقته ببيئة الشاعر وظروفه ثم الحكم على هذا النص وبيان قيمته، لكن ذلك لا يعني أن يترك الناقد الجانب اللغوي أو أن يتغاضى عن أخطاء الشاعر اللغوية ويحاول التماس الأعذار له مبرراً وجود هذه الأخطاء بأعذار لها علاقة بموقف الشاعر أو رؤيته أو خدمة المعنى أو الاتّكاء على مسألة الضرورة الشعرية.

وتُرجع نازك الملائكة وجود مثل هذه الأخطاء اللغوية في الشعر إلى أحد أمرين، فتقول: "وإنما يصدر ازدراء اللغة من أحد اثنين: إما من جاهل لا قدرة له على التمييز، وإما من عارف مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها"[5].

---

(1) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص 220.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 321.

(3) المصدر نفسه، ص322.

(4) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 315.

(5) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص 221.

وتعلل نازك الملائكة ظاهرة عدم اهتمام النقاد بهذه العيوب اللغوية في نقدهم للشعر وعدم توجيه الشعراء إلى سلامة اللغة بقولها: "إنّ الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبئ في شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاصر مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة، يدلان على جمود فكري في الأديب، وقد يشيران إلى نقص صريح في ثقافته الحديثة، حتى أصبحت تعني لديهم أن التجديد يتجلى فعلاً في ازدراء القواعد النحوية وإهمال المعجم والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الأمة"[1]. فحتى لا يوصف الناقد أو الشاعر بالجمود الفكري وعدم مواكبة الحداثة والتجديد فإنه يتحول عن الاهتمام بالنحو واللغة وسلامتها إلى جوانب أخرى في النص الشعري مستعيناً بالتيارات الحديثة في النقد. وهو ما عبّرت عنه نازك بقولها: "وإنما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه ناقد رجعي لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد"[2].

إنّ الاستفادة من تيارات النقد الحديث واتجاهاته المختلفة في دراسة النص الشعري أمر ضروري وملحّ ولكنْ على أنْ يواكبه اهتمام الناقد باللغة وسلامتها من كلّ عيب أو قصور.

ومن الأسباب الأخرى التي تذكرها نازك الملائكة في تعليلها لظاهرة عدم الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة القول بأهمية المضمون وتقديمه على الشكل أو النظر إليه على أنه العنصر الأوحد في القصيدة التي ينقدها الناقد، تقول نازك: "إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم، وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحاً بتّاراً في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة، حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة"[3].

وتحدّثت نازك الناقدة عن الآثار التي يحدثها هذا الاستخدام الخاطئ للغة في الشعر وعدم التقيد بقواعدها. وترى بأن "الشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا

---

(1) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 316.

(2) المصدر نفسه، ص 316.

(3) المصدر نفسه، ص 316.

الاستهتار باللغة، وهل الشعر في واقعه إلاّ مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشعُّ ألفاظها المعاني والظلال والانفعالات؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركاكة الفوضى وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى الشاعرية"[1].

وفي سياق آخر ترى نازك" أنّ كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية العصر"[2].

ولهذا كلّه فإنَّ نازك الملائكة تؤكّد في غير ما موطن ضرورة اهتمام الناقد بالجانب اللغوي في نقده للنص وتوجيه الشعراء إلى العناية بسلامة لغتهم والتقيد بقواعدها للمحافظة على اللغة العربية "فعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها"[3].

وتذهب نازك انطلاقاً من حسها القومي وغيرتها على اللغة العربية إلى أن ضياع اللغة وعدم التقيد بقواعدها والاستهتار بها يؤدي إلى ضياع الأمة "إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعات، والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لابدّ أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي، وإن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة"[4].

ومن الأمثلة الشعرية التي تقدمها الناقدة مثالاً للأخطاء اللغوية قول الشاعر:

**فاسكي الخمر وارشفيه على رنة الوتر**
**واذا شئت فاسقنيه على نغمة المطر**[5]

---

[1] نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص221.
[2] نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 322.
[3] المصدر نفسه ، ص 317.
[4] المصدر نفسه، ص 319.
[5] نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص 215.

إذ ترى الناقدة بأن الشاعر استعمل (اسقنيه) في خطاب المؤنث بدلاً من (اسقينيه) والظاهر انه اعتبر حذفها من علامات بناء فعل الأمر. وقد يجزم الشاعر الفعل المضارع دون داعٍ إلى جزمه كما في البيت:

**أقسمت لا يعص جبار هواها   أبد الدهر ولو كان إلها**[1]

فإن حق الفعل (لا يعصي) فيه هو الرفع لا الجزم[2].

**ثانيا: الألفاظ العامية.**

لقد تناولت نازك الملائكة موضوع استخدام العامية في الشعر الفصيح ووقفت ضد هذا الاستخدام وذلك لأسباب نوجزها بما يأتي[3]:

1. إنّ استعمال العامي في الشعر الفصيح منفّر للنفس العربية، لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة، ويُذكِّرُ بعهود الظلام والعذاب التي نشأت فيها اللهجات العامية، معبّرة في كثير من ألفاظها عن الكبت والإهانة للإنسان العربي على أيدي مضطهديه.
2. إنّ اللغة العامية هي لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر، وتستشهد على ذلك بالفعل (شرب)، فالعامية تقتصر على استخدام هذا الفعل فقط لجميع أنواع الشرب وحالاته، بينما يوجد في اللغة الفصيحة أفعال متعددة ومنوعة لحالات الشرب المختلفة مثل (رشف ونهل وكرع وعب....).
3. اللغة العامية أسقطت كل ما كان مترابطاً في اللغة العربية، بينما اللغة الفصيحة تحافظ على هذا الترابط. ويقصد بالترابط أن الكلمات التي تتشارك في البنية تترابط في الدلالة مثل (رسف ورسب ورسخ) مما تنتفي معه فكرة الترادف.

---

(1) المصدر نفسه، ص 216.

(2) المصدر نفسه، ص215 وما بعدها.

(3) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، ص 18.

ومن الامثلة الشعرية التي ترد فيها الفاظ عامية قول سميح القاسم:

**ربمّا تغنم مـن نـاطور أحزانـي غَفْلـة**
**ربّما تحـرم أطفـالي يـوم العيـد بَدْلَـه**

فمن اللغة العامية (الناطور) أي الحارس و(البدله) أي الثوب.
وكذلك قوله:

**تطــوي المــسافات الطويلــة**
**وتطـــال شـــيئاً لايطـــال**

فليس في الفصحى (طال يطال) بمعنى نال ينال أو ينول[1].

**ثالثا: الألفاظ القاموسية الغريبة.**

وترفض نازك الملائكة كذلك استخدام الألفاظ القاموسية الغريبة في الشعر، وتَعْنِـي نازك بالألفاظ القاموسية الكلمات التي فيها غرابة وخشونة وجفاف وبُعْد عن روح العـصر، ورغم أن هذا المعنى لم يرد ذكره مباشرة في آراء نازك النقدية، لكن الباحث استدل عليـه في سياق حديثها عن مآخذها على الشاعر علي محمود طه بقولها:

" ولكنّ شاعرنا يَسْقُط في الألفاظ الحوشية في بعض شعره، فيأتي بكلمـات قاموسـية فيها غرابة وخشونة وجفاف وبعد عن روح العصر"[2].

وتعلّل نازك أسباب رفضها لهذه الألفاظ القاموسية:

- أن هذه الألفاظ غير مستعملة في العصر الحاضر.
- إيثار القارئ المتعجل الكلمات السهلة الشائعة.

---

(1) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر**، ص17.

(2) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص 176.

- تَفَتُّت إحساسات التذوق والإعجاب التي يستجيب لها القارئ للشعر الجميل. وتوضح نازك الملائكة ذلك بأن القصيدة تصل إلى التأثير في نفس السامع بما تثيره فيه آنياً من حماسة وخيال ولذة. فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على القارئ أن يوقف عملية التذوق ويلجأ إلى القاموس ليتبين معنى هذه الألفاظ ومن ثم يواصل القراءة. ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تحتمل أن تؤجل أو أن تبتر أو تقسم إلى لحظتين، وهذا هو السبب في أن من لا يتقن لغة أجنبية ما لا يستطيع أن يتذوق شعرها تذوقاً حقاً، لأنه لا يصل إلى فهم المعنى آنياً حين قراءته للشعر وإنما يضطر إلى فهمه على دفعات، وذلك يعرقل الهزة النفسية التي يحدثها الشعر الجميل[1].
- أن استعمال الكلمات المعجمية في الشعر المعاصر، ومن ثم شرح معاني الألفاظ بحواش مضافة يقتل الشعر قتلاً، لأنها تقطع على القارئ انثيال الصور، وانبثاق الموسيقى، فيصحو من نشوة الانفعال بالقصيدة[2].
- الألفاظ القاموسية تبقى مقصوصة الجناح بالمعنى الشعري، لأنها تفتقد ما يضفيه عليها الاستعمال من ظلال ومعانٍ جانبية وفرعية واقتران. وبمعنى آخر فإنّ الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية، ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة وكأنها بقعة ميتة في جسد حي توجع أو تخدش النظر.

وتأتي الناقدة بأمثلة شعرية ترد فيها كلمات قاموسية أو غريبة منها قول الشاعر علي محمود طه:

**وما هي أسطر كتبت ولكن معان ... في القلوب لهنَّ عَلْبُ**
**وهبت في نواحي الأرض دنيا ... لحق يجتبى ومني تلب**[3]

---

(1) المصدر نفسه، ص 178.

(2) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر**، ص 30.

(3) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص 176.

وتعلق على هذه الأبيات بأنه ما من قارئ معاصر يستسيغ كلمتين مثل (عَلْب) و(ثُلَب) في قصيدة حديثة. كذلك قول أحد الشعراء:

حيث حلّ الدجى صفعناه فانحلّ        ودسنا حيائه والوجارا

وترى نازك ان كلمة (الوجار) فيها من الغرابة ما يستدعي شرحها[1].

**رابعا: الألفاظ التقليدية المتداولة والشائعة الاستعمال.**

لم يقتصر رفض نازك في نقدها لغة الشعر على استخدام العامية والألفاظ القاموسية الغريبة في الشعر بل تعدّى ذلك إلى الألفاظ والكلمات المتداولة الشائعة الاستعمال في الشعر، وذلك لتكرارها وكثرة استعمالها وعدم تفاعل المتلقي معها، ولأنها لا تثير في النفس معنى عميقا. وهذا ما يجب أنْ يلتفت إليه الشاعر، إذْ عليه "أن يُدْخِل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويُدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة، ذلك لأن الألفاظ تُخْلَق كما يُخْلَق كل شيء يمرّ عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً، ويصبح لها معنى واحد محدود، يشلّ عاطفة الأديب ويحول دون حرية التعبير"[2].

ثم أن هناك سبباً آخر عند نازك يستدعي هذا الاستبعاد، وهو "أن الأذن البشرية تملّ الصورة المألوفة والأصوات التي تتكرر، وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها"[3]، وتضرب مثالاً على ذلك من خلال استحضارها لبعض من الألفاظ (عنبر وكافور وغصن وبان وقد وهلال، وعود ونرجس ولؤلؤ) وترى أن هذه الألفاظ تنفر الطباع من استعمالها الآن في الوقت الذي كانت تتصف فيه بالرقة الشعرية في عصور سالفة، وربما كانت يوماً ممّا لا يستعمله إلا المجددون من الشعراء[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص 177.

(2) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 9.

(3) المصدر نفسه، ص 9.

(4) المصدر نفسه، ص 9.

ما تراه نازك إذن أنّ اللغة كائن حي ينمو ويتطور ويبلى ويموت، ترتبط بالحياة ارتباطاً وثيقاً فتتغير بتغيرها، فكمْ من لفظ قدْ تبدّلتْ دلالته ومفهومه نتيجة لتطورات فكرية وحضارية وتغير ظروف الحياة، ووفقاً لهذه التطورات في الحياة تسقط بعض الألفاظ التي يقلّ استخدامها بسبب جفوتها وغرابتها وبعدها عن العصر وذوق أهله، الذين يختارون ما يناسبهم وبيئتهم من الألفاظ وينفرون من ألفاظ أخرى غير مستساغة. ومعاجمنا اللغوية تزخر بالألفاظ التي أهْمِل استخدامها واستُبدلتْ بألفاظ أخرى بدافع الرغبة في التجديد بسبب تغير الزمن والذوق، ومن مظاهر التطور الحضاري كذلك ظهور ألفاظ جديدة واشتقاق كلمات لها جذورها القديمة لتعبر عن معان ودلالات مستخدمة في وقتنا الحاضر. وقد تكتسب الألفاظ دلالات جديدة غير تلك التي كان متعارفاً عليها، كل ذلك بسبب التطور الحضاري والفكري، ولهذا فإنّ الألفاظ تعيش جنباً إلى جنب مع الأفراد "وتنتقل من جيل إلى جيل، وهي بانتقالها تكتسب دلالات يتعارف الناس عليها، فقد يتسع مدلولها وقد يضيق ويتخصص، وقد يصبح مبتذلاً"[1]. فالصلة بين الحياة والألفاظ متينة وقوية، وعملية التأثر والتأثير بينهما متبادلة "فالألفاظ تابعة للحياة، إنها تتحول بتحولها، فكما أن الحياة لا تثبت على طور من الأطوار فكذلك الألفاظ لا تثبت على وجه من الوجوه على تراخي الأحقاب، فالصلة بين الحياة والألفاظ مستحكمة الأواصر"[2].

بناء على ما سبق فإنّ نازك الملائكة ترفض استخدام الألفاظ العامية في الشعر، كما ترفض أنْ تستخدم فيه الألفاظ القاموسية الغريبة والألفاظ المبتذلة التي شاع استعمالها.

قد نتفق مع الناقدة في كلّ ما تقوله ولكنْ على أنْ نلاحظ أنّ طبيعة الشعر التخيلية لا تقبل - أحيانا- القواعد الصارمة والقوانين الحاسمة، فقد يجد الشاعر نفسه أحيانا مضطرا إلى أنْ يأتي ببعض هذه الألفاظ ويضفي عليها الشاعر بخصوصية استخدامه لها حيوية تشهد له ببراعته في إبداعه "فاستعمال الكلمات المهجورة قد يوحي بالتفوق والامتياز، وقد تزيد

---

(1) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي وداوود غطاشة: **علم الدلالة والمعجم العربي**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1989، ص 51.

(2) شفيق جبري: **الألفاظ والحياة**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد 48، ج 4، 1973، ص 727.

التعبيرات الدارجة، واصطلاحات اللهجات العامية في بهجة الأسلوب"[1]. علاوة على أن استخدام مثل هذه الألفاظ أو بعضها قد يكون جزءاً من طبيعة التجربة الشعرية أو الموقف الذي يعانيه الشاعر، الأمر الذي يفرض عليه استخدام ألفاظ عامية أو غريبة يعتقد أن لها دوراً في الكشف عن رؤيته أو تجربته، ولقد قال مصطفى ناصف إنّ "هناك كلمات غريبة أو سوقية وهذه الكلمات قد تكون مطلوبة ومفيدة بتفاعلها مع سياق وأنظمة خاصة من الكلمات"[2]، ويؤكد ذلك جابر عصفور بقوله: "إنّ حرية الشاعر في التعامل مع اللغة ليست إلاّ مظهراً لطبيعة النشاط التخيلي الذي يقوم عليه الشعر، ويصبح التعامل مع لغة الشاعر تبعاً لذلك يرتبط في المحل الأول بطبيعة التجربة التي تقدّمها القصيدة، وبطبيعة الموقف الذي يحاول الشاعر اكتشافه وتأمله من خلال اللغة"[3]. فلغة الشعر تأخذ من "لغة النثر العادي وأسلوب الحديث اليومي وإن كانت تزيدها تنظيماً وتركيزاً وإجادة وإرهافاً"[4].

إذاً فلا ضير من استخدام مثل هذه الألفاظ التي رفضتها نازك في الشعر، وذلك إذا اعتقد الشاعر بأنها تعبر عن رؤيته أو تجربته ولا بديل له عنها شريطة أن يكون الشاعر مقلاً في استخدامها لا يتجاوز حدود المعقول حتى لا يكون في كثرة استخدامها مأخذاً أو مآخذ عليه، وألا تكون هذه الألفاظ كذلك مما يكره ذكره وتنفر منه النفس والطباع السليمة، وأن يكون الشاعر موفقاً وبارعاً في طريقة نظمه لها ضمن السياق لتكتسب قيمة فنية تحظى بالقبول، وفي هذه الحالة فإن حسن الاستخدام والسياق هو الذي يحدد قيمة اللفظة، وليست اللفظة هي التي تحدد قيمتها الذاتية.

### خامساً: شعرية الألفاظ واللغة.

عندما تحدثت نازك الملائكة في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) عن "ألفاظ ملتها الأسماع ومجتها الأذواق لكثرة تداولها حتى أنها لم تعد تعبر أو توحي بشيء"[5] استدركت

---

(1) ستيفن أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ص 376.

(2) مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، ص 48.

(3) جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة،1973 ،ص 128.

(4) محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1971، ص 40.

(5) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 8.

الناقدة ذلك بعد أنْ تعمّقت تجربتها في الشعر ونقده، فأكّدتْ أنّ طريقة استعمال الألفاظ هي التي تحدّد قيمة اللفظة، وأنّ اللفظة ليس لها قيمة شعرية في ذاتها ولكن سياقها المتضمن للاستعارات والتشبيهات هو الذي يحدد هذه القيمة، تقول نازك "هناك كلمات في العربية أثقلها أسلافنا في عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل: غصن وبان وجوى وبدر... وقد يخيل للشاعر أن هذه الألفاظ قُتِلتْ فلا حياة لها بعد، ولكن هذه الكلمات تستطيع أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها في سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمي إلى حياتنا"[1].

وتؤكّد ذلك في موضع آخر مبينة أثر السياق أو النظم في إعطاء اللفظة قيمتها الشعرية بقولها " إنّ الشعر لا يستعمل كلمات خاصة به لا ترد في النثر، لأنّ الشعر والنثر يستعملان لغة واحدة، وإنما يضع الشاعر ألفاظ النثر في سياق شعري، وذلك باستعمال الصور الحسية وإضفاء غلالة من الخيال، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ، وخلق الجو وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابكة، يضاف إلى ذلك استعمال وسائل الشعر وفنونه اللفظية كالتشبيه والاستعارة والتناغم والجناس وسوى ذلك مما يميز الشعر عن النثر"[2].

وتركيز نازك الملائكة على أنّ اللفظة ليس لها قيمة شعرية في ذاتها وإنّما تكتسب هذه القيمة من خلال السياق الشعري الذي يضعها الشاعر فيه تأكيد للنزعة الرومانسية لدى نازك، فالرومانسية تركّز على ذات الشاعر المبدعة التي تحدّد قيمة اللفظة في السياق من خلال نسجه للعلاقات الشعرية بين الألفاظ، فما "يكاد الشاعر يستعمل اللفظة من اللغة في شعره حتى تصبح ملكا خالصا له، ولها في داخل القصيدة كيان وشخصية وروح"[3]، وبهذا فإنّ الشعر الجيد "تذوب كل لفظة فيه في الإطار العام للنغم والجو"[4].

وعندما تشير الناقدة إلى أنّ الشعر في واقعه ما هو "إلاّ مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألفاظها المعاني والظلال والانفعالات"[5]، وأنّ "الشاعرية حس لغوي عال

---

(1) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر**، ص 29.

(2) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص 182.

(3) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء** ، ص 183.

(4) المصدر نفسه، ص 183.

(5) المصدر نفسه، ص 221.

كثيف الأعماق"[1] فإنّ ذلك إشارة واضحة من الناقدة إلى أنّ اللغة الشعرية الجديدة منبثقة من لغة النثر، لكنّها خارجة عن المألوف بما تحمله في ثناياها من إيحاءات خصبة تثير الانفعال وتحقّق الجمال.

وهناك من السمات ما تميز به لغة الشعر عن لغة النثر، تذكر الناقدة من ذلك:

**أولا: التكثيف والتركيز.**

فلغة الشاعر "ينبغي أنْ تكون مضغوطة ومركّزة، تحوي معاني كثيرة بأقلّ ما يمكن منَ الألفاظ خلافا للنثر، فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة"[2].

**ثانيا: الإيحاء.**

ولا شك بأنّ اللغة الشعرية عندما تكون مكثفة ومضغوطة فإنّ الإيحاء يكون العنصر الأبرز فيها "فمن وسائل التركيز في الشعر حشد المعنى المسهب في عبارات قليلة يستغل الشاعر ما فيها من إيحاء وإشعاع"[3].

**ثالثا: الغموض.**

تؤكد الناقدة بأنه "لا بد للغة الشعر من أن تتصف بشيء من الغموض"[4]، وتحبذ نازك بعضا من الغموض في الشعر لأنه "يجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القارئ، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعاني ولا يلمسها في الوقت نفسه"[5]

ويتفق الباحث مع الناقدة في هذا الرأي، كما في غيره من الآراء، إذ إنّ الغموض في الشعر يمنح القارئ دورا في البحث واستكشاف المعاني الخفية شريطة أنْ لا يتحوّل الشعر

(1) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر**، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

(3) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر**، ص 34.

(4) المصدر نفسه، ص 31.

(5) المصدر نفسه، ص 32.

بهذا الغموض إلى ضرب من الإبهام ونوع من الإلغاز. وقد عدّت مسحة الغموض هذه من صفات الشعر الحي، يقول صاحبا نظرية الأدب "ونحن عاجزون عن تفهم الكثير من الغوامض اللفظية التي هي جزء أساسي لكل معنى شاعري"[1].

**رابعا: الرمزية.**

وهي من سمات اللغة الشعرية التي أشارتْ إليها الناقدة التي "تمنح اللغة أبعادا مبتكرة"[2] والرمزية "إحدى الوسائل التي يستعملها الشعراء في بث الحياة في الكلمة"[3]، وتسبغ على القصائد "امتدادا واسعا يشحن الألفاظ بمعان جديدة لم تكنْ لها"[4].

**سلمى الخضراء الجيوسي.**

تؤكّد سلمى الجيوسي أهمية اللغة في الشعر، فهي مادته التي تشكّل دراستها المدخل الرئيسي لدراسة مكونات الشعر وقضاياه الفنية كالصورة والأسطورة وغيرهما، وتشير إلى عدم اتفاق النقاد على تحديد ماهية هذه اللغة بقولها: "... لا يتفق الكتاب إجمالاً على ماهية لغة الشعر، فبعضهم يصر على أنها يجب أن تكون لغة منتقاة تكشف عن فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر، وبعضهم يؤكد أن الحكم على الكلمة الشعرية يتمركز في علاقتها بسواها من الكلمات في القصيدة"[5]. وتستشهد الناقدة بآراء عدد من النقاد العرب المحدثين في رؤيتهم للغة الشعر، وتعرّج بلهجة تبدي -خلالها- إعجابها بتعريف المرزوقي للغة الشعر، تقول "والشعراء العرب غير مضطرين للخروج من التراث الشعري العربي بحثاً عن تعريف جميل شامل يحدد لغة الشعر، فقد أبدع في تعريفها الإمام المرزوقي في حديثه عن اللغة في عمود الشعر إذ قال: "وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجّنه

---

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ص 202.

(2) نازك الملائكة: **سايكولوجية الشعر**، ص 35.

(3) المصدر نفسه، ص 35.

(4) المصدر نفسه، ص 36.

(5) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص725.

عند العرض فهو المختار المستقيم، وهـذا في مفرداتـه وحملـه مراعـى، لأن اللفظـة تـستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً"[1].

وتشير الناقدة إلى تأثر الشعر الحديث بالنظرية الشعرية الغربيـة ومـا طرحـه النقـاد الغربيون من نظريات نقدية تتصل بالـشعر ولغتـه، تلـك النظريـات والآراء الـتي غـدتْ في متناول الشعراء العرب المحدثين لاسيما فيما يتعلق بلغة الشعر، وتستحضر الناقدة عدداً مـن آراء الكتاب الغربيين في رؤيتهم للغة الشعر من أمثال ت. س. إليوت (T.S.Eliot) الـذي يرى أنّ كل ثورة في الشعر، يمكن أنْ تكون، بل قد تعلن عـن نفـسها أحيانـاً أنهـا عـودة إلى الكلام الدارج. وت. إ. هيوم (T. E. Hulme) الذي يرى بأنّ الشعر ليس بأكثر من نقش بالكلمات، والدقة اللامتناهية، لذلك فهي مطلوبة في كل كلمة[2].

وترى أنّ هذه الآراء في لغة الشعر وجدتْ طريقها إلى الشعراء في العـصر الحـديث، وتقف عند شعراء بارزين موضحة لغتهم الشعرية وملامحها العامة مثل صلاح عبد الـصبور وأدونيس وخليل حاوي ونزار قباني ومصطفى وهبي التل والسياب وغيرهم. وتقوم الناقدة برصد ظاهرة استخدام لغة الحديث اليومي والتعبيرات الدارجة وانتشارها في الشعر الجديـد إلى جانب استخدام التعبيرات والألفاظ الصوفية والاقتصاد في استعمال النعوت والإكثار من الأفعال، والميل إلى تضمين القصيدة ألفاظاً غريبة لا تستعمل عادة في لغة الشعر.

وتفسّر سلمى الخضراء الجيوسـي في موضـع آخـر بـساطة لغـة الـشعر ووضـوحها وعاطفيتها وتقرن ذلك كله بالشعر السياسي، فاللغة تأثرت كـثيراً بالـشعر الـسياسي، "كـان الشعر السياسي، الذي برزتْ أهميته في العشرينات سبباً لتغيرات كـثيرة في اللغـة الـشعرية، فقد عاد الشعراء إلى اختيار الكلمات لصفاتها المباشرة ولوضوحها ولقوتهـا العاطفيـة، وقـد ظهر ميل شديد نحو البساطة"[3]. وفي صياغة أخرى للمعنى نفسه تقـول الناقـدة: "وقـد كـان الشعر السياسي مسؤولاً إلى حدٍّ كبير عن تغيير لغـة الـشعر الحـديث، فقـد اختـار الـشعراء

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** ، ص726. وما أوردته الناقدة عن المرزوقي جاء في كتابه: **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج1، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص730.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، 727.

السياسيون كلماتهم لوضوحها وبساطتها، وتأثيرها السريع وعاطفتها، وقدرتها على أداء المعنى المباشر"[1]. وتقول: "يضطر الشاعر السياسي، وهو الذي يتحدث عن أمور راهنة، أنْ يلجأ إلى اللغة المألوفة"[2].

وتقف الجيوسي عند جانب من محاولات الشعراء التجديد في نحو اللغة، من ذلك مثلاً: الاتجاه نحو حذف واو العطف قدر المستطاع بين الكلمات والجمل، وتعزو الناقدة ذلك إلى أسباب منها تأثير الشعر الغربي وبخاصة الإنجليزي، أو رغبة في الاقتصاد في استعمال الكلمات، ومن مظاهر محاولات التجديد في نحو اللغة استعمال الاسم ليعمل عمل الصفة، واستعمال أداة التعريف لتسبق الفعل أو مع المنادى. لكن هذه المحاولات لم يكتب لها النجاح، وتعزو الناقدة الجيوسي إخفاق هذه المحاولات إلى المعارضة الشديدة لذلك من النقاد مثل نازك الملائكة إضافة إلى أن هذه المحاولات لا تنبع من حاجة أصيلة عفوية في لغة الشعر للاقتراب من العامية بهذه الطريقة المحددة -لأن هذه استعمالات شائعة في العامية -بل تنبع من رغبة ذهنية عامدة من جانب الشعراء أن يفعلوا ذلك، فالتغيير في الفن - وفقاً لرأي سلمى الجيوسي- يجب أن يأتي استجابة لحاجة فعلية، وعندما تخفق المحاولة في مدّ جذورها فقد يكون ذلك برهاناً على أنها لم تأت نتيجة لحاجة فعلية[3].

إنّ استخدام العامية أو الألفاظ الدارجة والبسيطة في لغة الشعر قد يكون مقبولاً إنْ كان في مثل هذه الكلمات والألفاظ ما يعبِّر عن تجربة الشاعر، ووجد فيها ضّالته لتؤدي فكرة أو تساهم في تأدية معنى، ولكنْ منْ غير المقبول تجاوز النحو العربي، والإفراط في استخدام غير المألوف. "إنّ الفصحى في الشعر ليست لغة هجينة، بل هي لغة معاشة، تنبع من وجدان الشاعر وتتميّز بحميميّة وفاعلية وجاذبية شديدة عند العرب في كل مكان"[4].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله**، ص236.

(2) المصدر نفسه، ص236.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص742.

(4) سلمى الخضراء الجيوسي: **العودة على التراث**، من كتاب: **في محراب المعرفة (دراسات مهداة إلى إحسان عباس)**، تحرير: إبراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص185.

وبالرغم من اختلاف الشعراء والنقاد في تحديد ماهية اللغة الشعرية لكنّهم يشتركون في هدف واحد حدّدته الجيوسي في تطلّعهم إلى بلوغ المعاصرة، والاتجاه نحو استخدام الكلمات بشكل أكثر مواربة، على أنْ يتوخّوا دقة أكبر في معاني الألفاظ، وهم يبحثون عن لغة أكثر حركية، قادرة على التعبير عن الوضع الحديث للإنسان في الوطن العربي[1].

وتتوقع الجيوسي أن لغة الشعر سوف تستمر في التغير لتلائم فترة متطورة، وسوف يُظْهِر الشعراء في المستقبل جرأة أكبر في استخدام اللغة، كما سيستخدم بعض الكلام الدارج والمفردات الفصيحة معاً في سبيل إغناء التعبير الشعري[2].

## يمنى العيد

تتفق يمنى العيد مع التصور النقدي العام الذي يؤكّد أهمية اللغة في الشعر، لكنّ الظاهرة البارزة لدى بحث مسألة اللغة تكْمن في تباين النقّاد في رؤيتهم للغة، فكيف كانتْ رؤية الناقدة يمنى العيد للغة؟ وما طبيعة هذه اللغة؟ وما الذي يمنحها خصوصيتها في الإبداع الشعري ؟

في معرض حديث يمنى العيد عن المنشأ اللساني للبنيوية تحاول توضيح مفهوم اللغة للقارئ، اللغة العادية، لغة الحياة اليومية والواقع العملي لحياة الأفراد، مستندة في ذلك إلى جهود العالم السويسري اللغوي دي سوسير(Desaussure) الذي يرى اللغة نظاماً من العلامات مضافاً إليها نشاط الربط والتنسيق، والكلمة أو المفردة اللغوية هي العلامة، وهذه العلامة مكوّنة من: الدّال (وهو الصورة السمعية)، والمدلول (وهو المفهوم أو المعنى المجرّد) دون انفصال أحدهما عن الآخر[3].

وتحدّد مفهوم اللغة عند دوسوسير بقولها: "اللغة هي التي تربط بين الأفراد، هي نوع من الوساطة ينهض بينهم من منشأ اصطلاحي، إنّ الأفراد الذين يرتبطون كلهم باللغة

---

(1) سلمى خضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث**، ص734.

(2) المصدر نفسه، ص826.

(3) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 40.

يعيدون – لا تماما بل تقريباً – إنتاج العلامات نفسها متحدة بالمفاهيم نفسها، وهذا يؤدي باللغة إلى التحجر"[1].

إنّ اللغة أساس مهم في حياة الأفراد وضرورة لا غنى عنها، فهي وسيلة الإنسان للتعبير عن حاجاته ومواقفه وأفكاره، وهي – أي اللغة– واضحة لدى كافة أفراد المجتمع الواحد بعلاماتها المكونة من الدّال والمدلول، وهو ما عبّرت عنه الناقدة يمنى العيد من خلال توضيحها لمفهوم اللغة عند دوسوسير بقولها: "إنّ نشاط فاعلية التلقي والتنسيق عند الأشخاص المتكلمين يكوّن قوالب متماثلة لدى الجميع، ولو أمكننا رؤية مجموعة الصور اللفظية التي يختزنها الأفراد للمسنا الرابط الاجتماعي الذي يؤلّف اللغة، إنها ثروة روكمت باستعمال الكلام بين أشخاص ينتمون إلى مجتمع واحد، وإنها نظام قواعدي موجود كانعكاس في أدمغة مجموعة الأفراد"[2].

إنّ اللغة السابقة هي اللغة العادية المألوفة والمستخدمة في حياة الأفراد اليومية والحقائق العلمية.

ولتمييز هذه اللغة عن اللغة الأدبية أو الشعرية أشارت الناقدة يمنى العيد إلى هذه اللغة المألوفة بمسميات متعددة، منها: (اللغة اليومية) و(لغة العامة) و(لغة الوعي الجماعي المباشر) و(لغة الوعي العفوي المباشر).

وتميّز بين هذه اللغة المألوفة العادية وبين اللغة الأدبية المستخدمة في العملية الشعرية، تقول: "اللغة الأدبية ليست في علاقة تماثل أو استمرار مع هذه اللغة العامة اليومية التي هي لغة الوعي العفوي المباشر، بل هي في علاقة قطع معها"[3]، وترى الناقدة بأنّ هذا التجسيد العفوي أو المباشر والسريع للوعي الذي يلبي الحاجة اليومية في التعبير، الذي ندعوه لغة العامة أو لغة الوعي الجماعي المباشر، ليس هو التجسيد الفني الأدبي، ذلك أنّ ما يميز الوعي الأدبي الدقة والعمق اللذين بدونهما يصعب على الوعي أن يصير وعياً أدبياً"[4]، ولا شك

---

(1) المصدر نفسه، ص41.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

(3) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص 101.

(4) انظر يمنى العيد: **في معرفة النص**، ص 100.

أنّ الدقة والعمق اللذين يتصف بهما الوعي الأدبي ينعكس أثرهما في اللغة، فتصبح لغة الأديب مميزة بدقتها وعمقها، ومن ثمّ فإن استخدام الشاعر أو الأديب لهذه اللغة سيختلف حتماً عن استخدام الآخرين لها، فلّيس على مستوى الوعي المباشر تتكون اللغة الأدبية، فهذا الوعي لا يدرك من الواقع إلاّ ظاهره، قشرته الخارجية، بينما جوهر العمل الأدبي هو في الذهاب إلى النواة الغائبة في هذا الظاهر"[1].

إن اللغة في النص الشعري أو الأدبي لغة جديدة ومتميزة تكتسب دلالات وأبعادا غير مألوفة صاغها الشاعر، ومن هنا فإنّ اللغة ليست مُعْطَاة وإنما مُنتجَة، تقول الناقدة يمنى العيد: "إذا كانت اللغة العفوية (وتعني لغة الحياة اليومية) معطاة، فإنّ اللغة الأدبية هي لغة تُنشأ، والمسافة بين اللغتين هي المسافة القائمة في عملية الإنتاج الأدبي بين نقطة انطلاقها (لغة عفوية في علاقة تجريبية ومباشرة مع الواقع)، وبين نقطة وصولها (الأثر الأدبي كجهد أو كإنتاج لهذه العملية التي تكون فيها اللغة المنشأة في علاقة لا مع واقع تجريبي مباشر بل مع واقع مخترق حتى أبعاده الداخلية)"[2].

وتؤكد يمنى العيد دور اللغة في الكشف عن جوهر الفعل الأدبي أو النص الشعري ورسالته في علاقته بالواقع والكشف عن هذه العلاقة، فترى بأن موضوع اللغة وضرورة إنشائها إنشاءً أدبياً ليس مجرد موضوع لغوي أو موضوع لغة، ففي هذه اللغة الأدبية تقوم مسألة إمكان فهم الواقع أو استحالته، وكل عمل أدبي لا يلمس من الواقع إلاّ ظاهره أو سطحه يفقد معناه كعمل أدبي إذ إن الفعل الأدبي في الأثر المنتج هو قدرته على كشف الواقع، وبهذا المعنى ترى الناقدة بأن الفعل الأدبي هو في جوهره فعل كشف عندئذ تكون اللغة في الأدب هي أداة هذا الكشف الأساسية، وتؤكد الناقدة أنّ هذه الأداة، ككل أداة عمل، وفي أي عملية إنتاج أخرى، ليست معطاة بل هي منتجة، وكيفية فهم الواقع ترتبط، في العمل الأدبي، بطبيعة هذه الأداة المنتجة[3].

---

(1) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص101.

(2) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص 101.

(3) المصدر نفسه، ص102.

واللغة الشعرية في النص الشعري ليست سلسلة من المفردات اللغوية يختارها الشاعر عبثاً دون رؤية، ودون أن تكتسب طاقات إيحائية وانفعالية تنسجم مع تجربته وموقفه، فالشاعر في اختياره للمفردات اللغوية يلجأ إلى صياغتها في النص الشعري "من منظور معيّن تتحقق به الصياغة ويتحقق بها، فيكون لزوم الشكل هو لزوم المعنى، ويكون انتظام اللغة كمفردات، أي تشكلها في تراكيب، هو انتظام منطق التجربة الشعرية نفسها"[1].

وهذه العلاقة بين انتظام مفردات اللغة في النص الشعري وبين التجربة الشعرية وموقف الشاعر كان قد عبّر عنها، كما تقول يمنى العيد، الناقد العربي عبد القاهر الجرجاني، حين رأى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات موضحاً فاعلية هذه العلاقات بقوله: "أنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه"[2].

خلاصة القول إنّ اللغة الشعرية في تصور الناقدة يمنى العيد تتميز عن اللغة العادية لغة الحياة اليومية بالدقة والعمق والخصوصية المكتسبة مما يضفيه عليها الشاعر من إيحاءات وطاقات جديدة غير معهودة ومغايرة لمسار اللغة المألوفة، وترتبط هذه اللغة بعلاقة مكينة مع التجربة الشعرية ورؤية الشاعر التي تستدعي المفردات والألفاظ. واللغة في هذه الحالة تصبح أداة كشف لجوهر الشعر ورسالته وعلاقته بالواقع.

### خالدة سعيد

في حديثها عن حقيقة الشعر تؤكّد خالدة سعيد أنّ الفرق مابين لغة الشعر ولغة ما ليس بشعر إنّما يرجع إلى اختيار الكلمة وطريقة استخدامها ليس غير، يتّضح ذلك من قولها: "كل الكلمات شعرية إذا استعملت بشكل يعطيها دلالة جديدة شعرية. كذلك كل أنواع المعرفة يمكن الاستفادة منها في الشعر"[3]، وكذلك قولها: "... والشعر الذي كان يختار من كنوز

---

(1) يمنى العيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص154.

(2) المصدر نفسه، ص154، وانظر هذه العبارة التي ذكرها عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص11.

(3) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 12.

اللغة أرشقها وأجملها وأكثرها عذوبة ورصانة، تخلّى هو أيضاً... عن هذا الاختصاص وأخذ يحتضن الكلمات التي كانت من قبل تعتبر غير لائقة بالشعر، أو محجوزة بالعادة لغيره... والشعر اليوم لا يتردد في استعمال التعابير كلها حتى العلمية منها... دون أن يهتم للاعتبارات القديمة التي ترى أن هذه التعابير جافة وغير شعرية"[1]. وبذلك فإنّ كلّ الكلمات والألفاظ يمكن أنْ يستعين بها الشاعر في نظمه، شريطة عدم استعمالها في معناها المعجمي، أي أنْ يضفي عليها دلالات جديدة وقوّة إيحائية، ذلك أنّ اللفظة في الشعر" توحي جواً معيناً أو إحساساً معيناً يؤدي إلى بعث الفكرة في نفس القارئ"[2].

وتشير إلى أنّ شعرية الألفاظ لا تتحقّق إلاّ على مستوى التركيب، فشعرية اللفظة أو المفردة لا تبرز وهي مفردة، وإنّما تبرز في استخدامها في هذا السياق أو ذاك أو كما تقول" إنّه ما من كلمة في المقياس الحديث شعرية بذاتها دون كلمة أخرى، ففي كلّ كلمة طاقة شعرية لا تبرز وهي مفردة، لكن المهارة في استخدامها هي التي تبرزها"[3].

وتؤكّد تميز اللغة الشعرية في النص الشعري من خلال المستوى الإشاري غير المباشر الذي تقدمه اللغة في النص فضلا عمّا يقدمه النص ذاته من مستوى إخباري مباشر. وترى بأنّ المستوى الإشاري غير المباشر هو ما تزخر به اللغة الشعرية، وهو الذي يكوّن نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص[4]. ولهذا فإنّ خالدة سعيد تنتقد قراءة نصوص الشعر قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماماً نحوياً معجمياً "لا اهتماماً بنيوياً دلالياً"[5]، لأننا إذا "اقتصرنا على الدلالات الاصطلاحية القاموسية للمفردات قتلنا روح النص وتشبثنا بثيابه العارضة"[6] على حد قول الناقدة.

---

(1) المصدر نفسه، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 46.

(3) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 59.

(4) خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، ص 57.

(5) المصدر نفسه، ص 57.

(6) المصدر نفسه، ص 58.

إن ما سبق يجلو منهجية خالدة سعيد في تعاملها مع لغة الشعر، وهي منهجية متأثرة بالنظرية الأدبية الغربية لاسيما ما يتصل منها بالبنيوية والسيميائية، ويتضح ذلك من خلال دعوتها النقاد إلى الاهتمام بقراءة النصوص الشعرية "اهتماما بنيويا دلاليا" على حد تعبيرها. وتوضح هذه المنهجية البنيوية الدلالية بقولها "المشكلة بالنسبة إلي، في القراءة النقدية، هي كيف أكشف العلاقات الخفية، وأقبض على اختلاجات الفكر الأولي"[1].

## ريتا عوض

تتفق ريتا عوض مع سابقاتها الناقدات في الإلحاح على أهمية اللغة في الشعر، وقد جاءتْ آراؤها وملاحظاتها بهذا الخصوص مبثوثة في ثنايا دراساتها، إذْ لم تفرد الناقدة لموضوع لغة الشعر حيزاً مستقلا، غير أنّ ذلك لا يمنع من تدبّر هذه الملاحظات على قلّتها لتشكيل رؤية ريتا عوض الخاصة بلغة الشعر.

تؤكد في تعريفها للشعر أنّ اللغة هي أداة الشعر والشاعر، إذْ تقول في ذلك "فالشعر فن كلامي مسموع أداته اللغة"[2]. فاللغة هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها شعره، وبراعة الشاعر ومهارته تتحدد بمدى قدرته على صياغة اللغة في شعره، وهي قدرة يتضمّنها قولها "الشعر أسلوب متميز في الصياغة اللغوية"[3].

ومادام أنّ الأساس في الشعر هو الصياغة اللغوية، فإنّ اللغة تخرج عن كونها وسيلة يتخذها الشاعر لبناء شعره لتصبح لديه غاية، ولكن بم تتميز لغة الشعر عن اللغة العادية المألوفة –لغة الحياة اليومية–؟ تجيب ريتا عوض عن هذا السؤال بأنّ لغة الشعر ليست كلاماً عادياً، وأنّ هذه اللغة تتميَّز أساساً باستخدام اللغة استخداماً خاصاً، وأن هذه اللغة الشعرية لا تصدر عن المنطق ولا تخاطب العقل، إنّها تصدر عن خيال غير عادي لا يتمتع به إلا

---

(1) خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، ص 144.للاستزادة عن المنهجية البنيوية عند خالدة سعيد راجع محمد ولد بو علية، **النقد الغربي والنقد العربي** ، ص110.

(2) ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص6.

(3) ريتا عوض: **بنية القصيدة الشعرية الجاهلية**، ص28.

الفنان المبدع القادر على رؤية الأشياء بنظرة خاصة تكتشف فيها علاقات وروابط تخفى على الإنسان العادي[1].

ما تذهب إليه ريتا عوض هنا هو ما تؤكّده في معرض آخر تقول فيه "خصوصية اللغة الشعرية تتميَّز عن لغة الكلام العادي والمعرّفة بكونها لا تنقل معاني معجمية مباشرة بل هي حمالة دلالات متعددة ومتكثّرة ومتحوّلة"[2].

ولا شك بأنّ المجاز أحد هذه الأساليب التي تمكّن الشاعر من استخدام لغة الشعر استخداماً خاصاً، والمجاز يقوم على استخدام الألفاظ والتعابير بطرق غير مألوفة في الاستخدام العادي للغة لتؤدي معاني غير التي كانت لها في الأصل... فالعبارة الشعرية ليس لها معنى واحد يمكن أن نبحث عنه في المعجم فنفهمه، بل إنها تتميز بتعدد الدلالات، وتلاحظ الناقدة أنّ النقاد المحدثين يميلون إلى عدم استخدام كلمة (معنى) في الشعر، لأن معنى لفظ ما معادلة ذهنية معجمية لذلك اللفظ، والعبارات الشعرية لا تخاطب الذهن بل الخيال والحس، وهي ذات تركيب مغاير للتركيب العادي المألوف المتعارف عليه في المعاجم، غير أن ذلك لا يعني أن التعابير والجمل الشعرية لا معنى لها، بل هي ذات دلالات خاصة تتخطى المعنى المعجمي الذي لا يكفي لشرحها وتوضيحها[3].

## ب- الصورة الشعرية:

### توطئـــة:

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة أهمية الصورة في الإبداع الشعري، وما الكم الهائل من الدراسات التي اتخذت من الصورة عنواناً لها إلاّ الشاهد على هذه الأهمية "فلقد كانت الصورة الشعرية دائماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراميها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة"[4].

(1) ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص6.

(2) ريتا عوض: **بنية القصيدة الشعرية الجاهلية**، ص17 وانظر ص12.

(3) ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص7 و8.

(4) محمد الوالي: **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990، ص7.

وقد اختلفت اتجاهات النقاد والدارسين العرب المحدثين في تناول موضوع الصورة، فمنهم من كان متأثراً بجهود النقاد والبلاغيين العرب القدامى، ومنهم من استفاد من النظرية النقدية الغربية ورؤيتها للصورة، وبين هذين الاتجاهين فريق تناول الصورة الشعرية في إطار يجمع بين ما جاء في التراث النقدي وبين دراسات النقاد والشعراء الغربيين الذين تناولوا موضوع الصورة برؤية جديدة أثمرت عن ظهور معطيات جديدة ومسائل مهمة كان لا بّد من الوقوف عندها[1].

ورغم كثرة الدراسات النقدية العربية والغربية التي اهتمت بموضوع الصورة فإنّ حقيقتها ما زالت موضع اختلاف لديهم شأنها في ذلك شأن الكثير من المصطلحات الأدبية.

يعرّف فان (Van) الصورة بأنها "كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهري، وأكثر من انعكاس للواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً"[2].

ويعرف سي دي لويس(C.D.LEWIS) الصورة الشعرية بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[3].

ويحدّد باسترناك (PASTERNAK) الصورة بأنّها "تتكلم إذ من الواضح أن الصورة هي التي تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة، فالصورة ليست أداة تعطى للشاعر لتصوير العالم، بل هي نفسها العالم، وهو يقدم نفسه في صورة شعرية"[4].

ويذهب صاحبا كتاب نظرية الأدب إلى أنّ الصورة "البنية المركزية للشعر"[5] وأنّها "سر عظمة الشعر وحياته وأحد العناصر الأساسية الهامة بالنسبة إلى نظرية الأدب"[6].

---

(1) للاستزادة عن هذه الاتجاهات انظر عبد الإله الصائغ: **الصورة الفنية معيارا نقدياً**، ص44.

(2) روز غريب: **تمهيد في النقد الحديث**، دار المكشوف، بيروت، 1971، ص 192.

(3) سي دي لويس: **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982 ، ص 23.

(4) عبد الرحمن بدوي: **في الشعر الأوروبي المعاصر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص75.

(5) رينيه ويلك و أوستين وارين: **نظرية الأدب**، ص239.

(6) المرجع نفسه، ص246.

أمّا أحمد الشايب فيعرّف الصورة بأنها "العبارة الخارجية للحالة الداخلية ومقياسها نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة"[1]. ويقارب هذا ما يقوله محمد غنيمي هلال من أنّ "الشعر لا يكون شعرا إلا بالصورة"[2].

ويرى نعيم اليافي أنّ "الصورة أفضل أداة للتعبير، أو أداة التعبير الوحيدة عن الشخصية وواسطة تفكيرها ورؤاها"[3].

ويركّز عبد القادر الرباعي على عنصر الخيال مصدر الصورة، فينظر إلى الصورة على أنها "ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد ومنسجم"[4]، وتتسع الصورة عند عبد القادر الرباعي "لتكون القصيدة كلها، بصورها مجتمعة"[5].

وبالجملة فإنّ الصورة كما هي عند إحسان عباس "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة"[6]، وبالجملة – أيضا- فإنّها عنده "هي التي تميز شاعرا عن آخر... إنها هي عنان الشاعرية"[7].

ومهما تكن محددات الصورة عند النقاد المحدثين عربا أو غير عرب فإنّها تنطوي على أبعاد ثلاثة: البعد الحسّي الذي يحمل الفكرة أو العاطفة، والبعد الإيحائي الذي يحمل معنى غير المعنى الظاهري، والبعد اللغوي الذي يركّز على أساس الصورة ومادتها وهي الكلمة.

---

(1) أحمد الشايب: **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط7 ، 1964 ، ص 250.

(2) انظر ما أورده محمد غنيمي هلال: **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت ، ص73.

(3) نعيم اليافي: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،1983، ص، 16.

(4) عبد القادر الرباعي: **الصورة الفنية في شعر ابي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ،1999 ، ص 15.

(5) عبد القادر الرباعي: **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،1984، ص10.

(6) احسان عباس: **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1955، ص 230.

(7) احسان عباس: **فن الشعر**، ص 230.

إنّ الصورة في ما تؤديه الاقتباسات المتقدّمة بالغة القيمة، وربما كانت مقولة ريتشاردز(RICHARDS) لمن يكتبون عن الصورة" لأنْ تقدّم بحثا ملؤه الأخطاء في مثل موضوع الصورة خير من ألاّ تقدم شيئا على الإطلاق"[1] خير شاهد على تلك الأهمية.

وهذه الأهمية تكتسبها الصورة من جملة جهات فهي "تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصبة"[2]، وهي التي" تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه"[3]. وهي التي يصوّر بها الشاعر "رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[4]، وهي واسطة الشاعر" في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله أولا وإيصاله إلى غيره ثانيا"[5]، وهي التي تنقل " الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة"[6]، وهي التي تجسّد" ما هو تجريدي وتعطيه شكلا حسيا"[7].

وليس من مقصد الدراسة أنْ تتحدّث بالتفصيل عن الصورة وما تثيره من مفاهيم، نقدية حسبها أنْ تجتزئ على ما تقدّم، وحسبها أنْ تنتقل إلى دراسة الصورة عند المرأة الناقدة لتبيّن مدى اهتمامها بها بوصفها أداة الشاعر التي يعبّر من خلالها عن موقفه من العالم الخارجي، وبوصفها كذلك أداة الناقد في استكشاف عوالم الشعر.

## مي زيادة

لعلّ من الملاحظ أنّ مي زيادة لم تتوقف بالقدر الذي يتوقعه الباحث عند الصورة إذ لم يتجاوز عدد المرات التي قاربت فيها الصورة أصابع اليد. من ذلك - مثلا- ملاحظتها بأنّ الخيال الشعري لدى شعراء عصرها يتصف بالفقر، والسبب في ذلك تقليد الشعراء للقدماء

---

(1) نعيم اليافي: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث** ، ص 9.

(2) عبد القادر الرباعي: **الصورةالفنية في شعر ابي تمام**، ص15.

(3) نعيم اليافي: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص18.

(4) علي عشري زايد: **بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة النص ، القاهرة، ط3، 1993، ص98.

(5) عبد القادر الرباعي: **الصورةالفنية في شعر ابي تمام**، ص18.

(6) شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط6 ، د.ت، ص150.

(7) الطاهر مكي: **الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته**، دار المعارف،القاهرة، ط2، 1983، ص 83.

تقليدا يلغي شخصيتهم المستقلة في أشعارهم، فعن التقليد "نجم الفقر في الخيال العربي"[1].

وفي السياق ذاته تقول مي: "إنّ الخيال الشعري عندنا من الفقر بحيث نرى المعاني نفسها مكررة في كل جيل بنفس الألفاظ القديمة"[2].

وممّا تأخذه مي زيادة على عائشة التيمورية اقتفاء آثار الشعراء العرب القدماء في قصائدهم لاسيما فيما يتعلق بتقليدها لاستعاراتهم فقد "جرتْ على عادة العرب في التعبير، أي الإفصاح عن عواطفها غالباً باستعارات من سبقها"[3]. وعدّت مي ذلك من عيوب ديوان عائشة التيمورية.

ومن الملاحظ أن مي زيادة لم توضح مفهومها للخيال الشعري، فهل يرجع ذلك إلى أن هذا المفهوم من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى مثل هذا التوضيح ؟ ذلك أمر ممكن، وذلك هو الذي يرجّحه الدارس.

وتأخذ مي زيادة كذلك على شعراء عصرها البعد في الصور لأن في ذلك خروجا عن الحدّ وتجاوز ما لا يمكن تصوّره، وعدّتْ ذلك من ألزم عيوب الآداب العربية، ففي قراءة لأبيات من قصيدة الشاعر محمد أفندي الهداوي (أحد موظفي دار الكتب) تتساءل مي زيادة بعد قوله:

**فيا ابن النيل هزٌّ لواء مصرا ... وهيئ في النجوم لهُ مقرا**

كيف يكون لواء مصر في النجوم "وهيئ في النجوم له مقراً" ثم يعيش ابن النيل في ظل ذاك اللواء وهو في مصر بالقارة الإفريقية من سيارة الأرض؟ كيف يتوصل المرء إلى رفع علم قومه في كوكب الجوزاء... ويبقى هو مستظلاً به على سيارة يبلغها نور تلك الصور السماوية... هذا ما لا يستطيع تفسيره أحد، وليس من تفسير ممكن سوى أن الشاعر وجد أمامه معنى قديماً ذا طنين مرضي فاستعاره ضارباً صفحاً عن مخالفته لأبسط أصول العلم

---

(1) مي زيادة: **حلية الطراز (ديوان عائشة التيمورية)**، ص100.

(2) المصدر نفسه، ص117.

(3) المصدر نفسه، ص100.

والمنطق. وهذا ما نفعله جميعاً ومرات عديدة في الشعر والنثر والخطابة والمحادثة العادية. وهذا الغلو البديعي هو من ألزم عيوب الآداب العربية[1].

## روز غريب

أولت الناقدة روز غريب الصورة الشعرية اهتماماً ملحوظاً في كتاباتها الأدبية والنقدية مستفيدة من الدراسات النقدية الحديثة التي تمحورت حول الصورة، ففي كتابها (**تمهيد في النقد الحديث**) تناولت الناقدة فيه أنواع الصورة، وأغراضها عند العرب، والصورة بوصفها مصدر إيحاء، والصورة بين الواقع والخيال، وصور الرومنطيقيين، وصور الرمزيين، والصورة بين المنطقية واللامنطقية، والاتجاه الصوفي، ومعنى الاستعارة والرمز، والاتجاه التصويري، ثم الإسراف في التصوير.

ويرجع هذا الاهتمام بالصورة إلى أنّها تنظر إليها على أنّها من مقومات الكلام الشعري فالشعر "يستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع أشكاله وينفر من المجردات، ويرتاح إلى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين، ومادته المعاني المحسوسة التي تنبض بالحركة والحياة"[2].

وتحدّد الناقدة الصورة في غير ما مكان من دراساتها، ففي كتابها( **تمهيد في النقد الحديث**) تقول روز غريب:

"الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة. هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية هي في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من المظاهر، وقيمتها ترتكز على الطاقة الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسيّة، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة"[3].

---

(1) انظر مي زيادة: **بين المدّ والجزر**، ص78.

(2) روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص94.

(3) روز غريب: **تمهيد في النقد الحديث**، ص190.

ولا يبتعد هذا التعريف عن تعريف آخر لها في كتابها (**نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**) تقول فيه عن الصورة بأنها "كل تعبير محسوس واقعياً كان أم غير واقعي يثير الفكر والخيال لأنه يتضمن معنى أبعد من المعنى الظاهر"[1].

مؤدّى ما تقوله الناقدة، كما أفهمه، أنّ الصورة تشكيل لغوي موح ومثير، وله من الأثر والتأثير ما ليس للكلام المجرّد. يجد فيها الشاعر ملاذه فينقل من خلالها أفكاره ومعانيه إلى متلقّيه، ويتجاوز بها ذلك ليترجم من خلالها انفعاله وتفاعله لحظة إبداعه، أو كما تقول عن الصورة إنّها "أقدر من الكلام المجرد على اختزان العاطفة وتحريك الخيال، بما تتضمنه من جزئيات مختلفة تلتقطها الحواس وتنقلها إلى الذهن ليؤلف بينها ويستخرج معانيها"[2]، وتقول "وإذا كانت الصورة قادرة على الإيحاء من خلال قدرتها على التوصيل فإنّ الأمر الذي نستنتجه هو قدرة الصورة على ترجمة الحالة النفسية التي اعترت الشاعر لحظة الإبداع"[3].

وقد تتعدّد أدوات الصورة عند الناقدة وإنْ كان الأهمّ فالأهم منها التشبيه والاستعارة والتمثيل، وقد تتعدّد أنماط الصورة فتذكر منها:الصورة النّظرية، والسّمعية، والشّمية، واللمسية، والذّوقية، والمتحركة[4]. المهمّ أنّ خير التصوير عند ناقدتنا "ما أمعن في وصف الجزئيات وما تضمن صوراً متتابعة متماسكة"[5]، والأهمّ أنّ ما تميل إليه منها الصور المركبة لا المفردة، يتجلّى ذلك من خلال ما تبديه عن الصور عند نازك الملائكة، فصورها تبقى في معظمها صوراً مفردة، لمحات وعبارات قصيرة متعاطفة تتبع طريقة المونتاج، وقلّما نصادف بينها صوراً مركبة، متعددة الأجزاء، أو لوحات متسلسلة طويلة أو عريضة ذوات جزئيات متنوعة تدل على امتداد الخيال وتدفق الوحي إلاّ في القصائد المسبوكة في قالب رمزي أو أسطوري[6].

---

(1) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص164.

(2) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص164.

(3) روز غريب: **تمهيد في النقد الحديث**، ص201.

(4) انظر روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص93.

(5) المرجع نفسه، ص94.

(6) روز غريب: **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، ص167.

## نــازك الملائكــة

بات موضوع الصورة في الشعر العربي الحديث من أبرز القضايا والمسائل التي آثارها النقاد والدارسون في كتاباتهم، إذ لم يعد الوزن والقافية عناصر كافية للتفريق بين الشعر والنثر، فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصورة بل "لا يمكن تصور شعر خال من الصورة"[1]، فهي سمة الشعر العربي وروحه، وجلّ الدراسات التي بحثت في الصورة وما يتعلق بها تؤكد أهميتها في التعبير عن رؤية الشاعر، وتؤكد كذلك" أهمية اعتمادها معياراً سليماً للنقد الأدبي"[2]. فما مدى اهتمام نازك الملائكة بالصورة باعتبارها من رواد هذا الشعر الحديث؟

إنّ المتتبع للصورة عند نازك الملائكة يلاحظ أن موضوع الصورة لم يكن من بين الموضوعات الأساسية عند ناقدتنا، وقد أشار إلى هذه الملاحظة عبد الرضا علي إذ يستغرب ألاّ تعنى ناقدة معاصرة بالصورة الشعرية وهي تؤصّل نقداً لحركة شعرية جديدة تعنى بالصورة أكثر من عنايتها بأي منجز فني آخر، لأن شعر هذه الحركة اتخذ من الصورة وسيلة للكشف في مختلف الموضوعات. ويبرر عبد الرضا علي عدم عناية نازك بالصورة الشعرية بأن نازك كانت تعيش هماً نقدياً يبحث عن إيجاد ضوابط أو قواعد أو قوانين تبرر وجود هذه الحركة نظرياً، ويوقف سيل التجاوز الذي شغف به بعض مريديها لما المحوه فيها من إيحاءات الحرية. لذلك فإن بحث الصورة لم يكن هماً بقدر ما كان ملمحاً جمالياً لا يقدّم للحركة مرتكزاً مثلما تقدّمه النظرية[3]. وهذا رأي يوافقه ما يذهب إليه محمد عبد الحي من أن نازك لم تكد تتحدث عن الصورة أصلاً، وبأنّها ركّزت على البعد الإيقاعي في الشعر ولم تعط عناية للبعد الدلالي خاصة منه ما يتعلّق بالصورة، ويأتي بملاحظات أوردتها نازك فيها من الإشارة ما يوحي باهتمامها بالصورة[4].

---

(1) محمد زكي عشماوي: **فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، 1980، ص 166.

(2) عبد الإله الصائغ: **الصورة الفنية معياراً نقدياً**، ص 158.

(3) عبد الرضا علي: **نازك الملائكة ناقدة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص 165.

(4) راجع محمد عبد الحي: **التنظير النقدي**، ص163.

نعم، لقد كانت نازك الملائكة مسكونة بمسألة العروض والوزن واللغة كجزء من تجربتها لتقنين الشعر الحر.

ولنا رأي آخر غير ما يذهب إليه محمد عبد الحي وعبد الرضا علي، فهناك من الملاحظات النقدية ما يدل على وعي نازك بأهمية الصورة في الشعر، من ذلك ما نلحظه في قولها: "والقرآن نثر لا شعر، وفيه مع ذلك كل ما في الشعر من إيحائية وخيال وثاب وصور معبرة..."[1] وقولها: "إن الموزون الطافح بالصور والأخيلة والعواطف سيملك قلوبنا ويهزنا ويثيرنا أكثر من النثري الطافح بنفس المقدار من الجزئيات"[2]، وقولها: "فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى"[3]. وهذه أقوال تشير إلى أن الصورة عنصر جوهري – كما الوزن – في الشعر.

إن القصيدة من الشعر – أي قصيدة – تتشكل في ما تراه نازك من أجزاء أربعة هي الموضوع، والهيكل، والتفاصيل، والوزن. وما تراه أن الهيكل الناجح هو الذي تكون الصور فيه غير زائدة عما يحتاج إليه الهيكل، فقد ثبت في حالات عديدة أن هذه الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيراً من قيمتها الجمالية[4]، وتستشهد نازك على ذلك بقصيدة محمود حسن إسماعيل (انتظار) [5] التي ضاع إطارها العام في كثير من الصور الجميلة.

ومن مظاهر اهتمام نازك الملائكة بالصورة ما ورد في حديثها عن أسلوب الشاعر علي محمود طه، إذ أشارت إلى خلو شعره من الصور لكن الشاعر يغطي نقص الصور من خلال خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئاً بالإشعاع والإيحاء. وتستدرك الناقدة بعد ذلك على حكمها السابق بقولها "على أن حكمنا بأن الشاعر لا يستخدم الصور لا يعني أن الصورة معدومة في شعره وإنما نجد في بعض قصائده صورا[6].

---

(1) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 208.

(2) المصدر نفسه، ص 214.

(3) المصدر نفسه، ص 215.

(4) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 226.

(5) محمود حسن إسماعيل: **ديوان أين المفر**، القاهرة، 1947.

(6) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص160.

وتأتي الناقدة بعد ذلك بأبيات شعرية للشاعر علي محمود طه تتضمن صورا قائمة على التشخيص والخيال البصري. فمن الصور التي تتضمن التشخيص قوله:

**وعلى شاطئ الغدير ورود أغمضت عينها لمطلع فجر**[1]

وواضح أنّ الشاعر قد شخص الورود فجعلها كائنات حية لها عيون، ومن الصور الأخرى التي تستند إلي الخيال البصري، قوله :

**نزلتما البحر قبرا حين ضمّكما رفت عليه من المرجان أشجار**
**نام الحبيبان في مثواه وائتسدا جنباً لجنب فلا ذل ولا عارُ**[2]

وتعلق على هذين البيتين ببيان جمالية القبر الذي ترف عليه أشجار المرجان في أعماق البحر، وتصبح الصورة أحفل بالحياة وأعمق حين نميز شخصية الحبيبة التي تنام إلى جوار هذا الربان في القبر المرجاني فهي ليست الاّ البارجة الغريقة التي لا حبيبة للربان سواها، ورفيف أشجار المرجان واضح في الصورة وهو يمنحها حركة ولونا من حمرة المرجان تزوّد الصورة به خيالنا وان لم يذكره الشاعر[3].
وتشير الناقدة الى أن الشاعر علي محمود طه نادراً ما تأتي صوره في تشبيه المحسوس بالمعنوي مثل قوله :

**ولجيّ كالسُّخْط من بعد الرضى**[4]

---

(1) علي محمود طه: **ديوان الملاح التائه**، القاهرة، ط2، ص189، نقلا عن نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص160.

(2) علي محمود طه: **ديوان ليالي الملاح التائه** ،القاهرة ،ط5،ص33 ، نقلا عن نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص161.

(3) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء** ،ص161.

(4) علي محمود طه:ديوان **الشوق العائد** نقلا عن نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص 162

وترى أن أغلب صور الشاعر" تقوم على الخيال البصري"[1].

وتؤكد نازك ضرورة وضوح الصور أيّا كانت أدواتها من وتشبيهات واستعارات التي يستعين بها الشاعر في تجسيد رؤيته، وذلك من خلال استبعاد الجوانب الشخصية له والقيم المرتبطة بشخصه التي ليس لها من قيمة فنية إلا إذا كانت تنبع من القصيدة نفسها بحيث يستطيع القارئ الاعتماد على القصيدة في فهم المعنى العام لها دون الحاجة إلى البحث في تفاصيل شخصية الشاعر ونفسيته أو كما تقول نازك:

"إن التفاصيل –ونعني بها التشبيهات والاستعارات والصور التي يستعملها الشاعر في القصيدة- ينبغي أن تكون واضحة في حدود القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها، وإنما ينبغي أن يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شيء في نفس الشاعر"[2].ولعلّ نازكاً في رأيها هذا تقترب كثيراً مما يعرف بموت المؤلف[3]، بحيث يكون النص هو الميدان الوحيد للناقد من غير ما حاجة إلى معرفة هوية صاحبه وسيرته ونفسيته.

وأكّدت نازك ذلك بقولها: "فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر، إنها كيان حي ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخطّ فيها على الورق"[4].

وعلى هذا الأساس فإن نازك الملائكة ترفض الغموض في الصورة الذي يبلغ أشده في الإنتاج الشعري للشعراء الرمزيين والسرياليين خاصة، وهو رفض يجليه قولها: "والواقع أن القارئ العربي يتهرب من الشعر الرمزي لأن اللغة تجابه التعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أول مرة، فليس غريباً أن تتلكأ قليلاً وتتوتر"[5]، هذا هو السبب في نفور النفس من الغموض فهو ليس طبعا في ذاتية العربي إذ ترفض نازك هذا التعليل بقولها: "أما تعليل الأمر

---

(1) نازك الملائكة: **الصومعة والشرفة الحمراء**، ص164.

(2) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 227.

(3) **موت المؤلف** عنوان مقالة نقدية للفرنسي رولان بارت، راجع هذا المفهوم عند عبدالله الغذامي: **الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية )**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993 ،ص71.

(4) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 228.

(5) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 19.

بأن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز ولا تجد جمالاً في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس والعوالم الخفية التي يعسر إدراكها، فأمر لا أعتقد به أنا على الأقل"[1].

ولكن ما السبب في غموض الصورة برأي نازك؟ تعلل الناقدة ظاهرة الصور الغامضة بقولها: "... ذلك لأن النفس البشرية عموماً ليست واضحة، وإنما هي مغلفة بألف ستر، وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية، تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومئات الصور العابرة التي تمر فيحدق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كلياً فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة، ويغلق عليها الباب، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل، وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفاً على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف، فالإنسان العادي يراها في أحلامه، أمَّا الفنان فيعبّر عنها بفنه وأحلامه معاً"[2].

تلك هي الصورة الشعرية عند نازك الملائكة جاء الحديث عنها متفرقا في مجمل مؤلفاتها النقدية لا في سياق خاص بالصورة.

**سلمى الخضراء الجيوسي**

تشير سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن تاريخ الشعر يتضمن سلسلة تغيرات كبرى في اللغة والصورة استنادا إلى مقولة جورج والي (George Whalley) على كل جيل من الشعراء أن يعيد اكتشاف الطبيعة الخاصة للاستعارة من جديد، لأنها من الشعر حياته"[3].

وتحدد الأسباب التي أدّت بشعراء الطليعة إلى تجاوز الصور التقليدية وتجنب الصور المستهلكة، والاتجاه نحو استخدام الصور بأسلوب أكثر حداثة والاهتمام بها كعنصر له مكانته في بناء القصيدة الحديثة لاسيما فترة الخمسينيات وما بعدها وهذه الأسباب على النحو التالي[4]:

---

(1) نازك الملائكة: **شظايا ورماد**، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص743.

(4) المصدر نفسه، ص743.

- كانت هذه الفترة أكثر تطرفاً في التجديد من سابقاتها لذلك أوغلت في اكتشافها أنواع الصور وقوتها الكامنة.
- بسبب الهجوم على البلاغة والأسلوب الإخباري العاطفي، كان على الشعر الحديث أن يعتمد على الصورة بشكل أكبر.
- ازدحام الجو بالأفكار والعواطف المتصارعة وتعرّف الشعراء على حالات ذهنية معقدة لم يكن التعبير عنها بشكل مباشر أمراً سهلاً، فاحتاج الشعراء إلى الصور للتعبير عن التعقيدات التي حدثت مجددا في أمزجتهم.
- تأثير الشعر الأوروبي في الشعر العربي الحديث وتأكيده على الصورة.

لقد كانت هذه الأسباب حافزاً للشعراء إلى استخدام الصور بأسلوب أكثر حداثة والبحث عن صور جديدة ومصادر جديدة لها تكون أكثر قدرة في التعبير عن رؤية الشاعر ونفسه، متجاوزين (الشعراء) الصورة التقليدية في الشعر القديم التي ما عادت تسعفهم في التعبير الأمر الذي أدّى ببعض النقاد أن يقفوا موقفاً سلبياً من الصورة في الشعر القديم.

وهذا الموقف السلبي من الصورة في الشعر القديم كانتْ له أسبابه عند عدد من النقاد منها: أنّ الصورة في المفهوم القديم كانت رداءً[1]، وأنها حرفية، حسية تعنى بالمظهر الخارجي وحده ، وأنّ الشاعر كان يقارن الأشياء المحسوسة بالصور الحسية الملموسة[2]، وأنها كانت تفسيراً لمعنى وفكرة لا تعبيرا عن شعور وتجربة وغير قادرة على إثارة العواطف. وليس لها دور فعال في العمل الأدبي[3].

---

(1) مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، ص190.

(2) عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه -دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1965، ص109.

(3) إيليا الحاوي: **الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر**، مجلة الآداب، ع2، 1960، ص53.
وانظر كذلك إلى:
- كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص19.
- عبد الحميد جيدة: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980، ص363.
- أحمد الشايب: **أصول النقد الأدبي**، ص213.

وهذه الانتقادات التي وجّهت إلى الصورة يكتنفها، بزعم الباحث، الكثير من التجني على شعرنا العربي القديم ونقده، فكل جيل من الشعراء له أسلوبه وطريقته في استخدامه للصورة، فهل من الإنصاف أنْ يُطالَب الشاعر القديم بما يُطالَب به الشاعر الحديث؟ أو أنْ يحاكم الناقد القديم بمعايير نقدية معاصرة؟.

وتؤكد سلمى الجيوسي أن أغلب الأوصاف التي ذكرها النقاد الذين وقفوا موقفاً سلبياً من الصورة القديمة تتفق مع فكرة أصحاب المذهب الصوري بأن الصورة يجب أن تتصف بالوضوح والوصف الدقيق للأشياء، وفي ردّها على من يّدعون خلو الصورة القديمة من العواطف والمشاعر تشير إلى أن العلاقة بين اللغة المجازية والعواطف لم تكن غائبة بحال عن كثير من الصور القديمة لذلك لا يمكن تسويغ ذلك الهجوم القطعي الشامل وبخاصة عند إيليا حاوي وعز الدين إسماعيل على الصورة القديمة[1]، غير أنّ ذلك لا يغير من حقيقة الصورة الحديثة في أنها أكثر اتصالاً بتجربة الشاعر النفسية وهو ما أشارت إليه الناقدة[2]، وهو ما نفته عن الصورة الشعرية القديمة بقولها "كانت الصورة في هذا الشعر منفصلة كلياً عن التجربة الإنسانية، ولذا فهي لم تكن ترمي إلى إثارة الشعور الوجداني بل كان تأثيرها جمالياً محضاً"[3].

وتشير إلى التغيُّر في طبيعة الصورة في الشعر الحديث، فغالباً ما يستخدم الشعر الحديث الصور الموسّعة التي قد تنتشر الواحدة منها أحياناً على القصيدة كلّها، وترى بأنّ القصائد التي تستخدم الأسطورة تميل بشكل خاص إلى استخدام الصور الطويلة العريضة التي يدعمها دائماً كثير من الاستعارات القصيرة والتشبيهات والرموز، واستعمال الرموز يشجع كذلك على خلق صور تستمر وتطول، لأن الرموز تمنح ثروة من الترابطات والعلائق تغني الصورة العامة وتعطيها القدرة على الاستمرارية، وترى الناقدة بأن الصورة الموسّعة استُعْمِلَت في الشعر العربي القديم غير أن شكل الشطرين والقافية الموحدة واستقلال الجملة

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص745.

(2) المصدر نفسه، ص746.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **الثقافة العربية في العالم**، من كتاب **دراسات عربية وإسلامية** (أعمال لجنة الندوات والمحاضرات): تحرير يوسف بكار، منشورات جامعة اليرموك، 1990- 1993، ص143.

في البيت الواحد هي التي خففّت من استعمال أكبر للصور الطويلة العريضة في الشعر العربي القديم[1].

ولأن الصورة في ما تذهب إليه الناقدة تعد من أبرز الظواهر الفنية في الشعر الحديث يلجأ بعض الشعراء إلى التركيز على الصورة دون الاهتمام بباقي العناصر الأخرى التي تتشكّل فيها القصيدة، فتفقد الصورة في هذه الحالة فاعليتها في النسيج الشعري وتتكاثر الصور بنحو يفضي إلى الغموض، وتفقد الصورة من ثمة منطقها الداخلي ممّا يعوق عملية التوصيل[2].

وتتوقف الجيوسي عند وظائف الصورة، وترى أن أهم وظائفها في الشعر هي تطوير الموضوع، وتأكيد المعنى، و تكثيف العاطفة بالإيحاء المستمر إلى ما يثير الذكرى أو يوقظ الحلم أو ما يحرّك المشاعر، أمّا الوظيفة الرابعة المهمة للصورة الشعرية- على حدّ تعبير الناقدة- فهي التزويق وفي أنواع محددة من الشعر، فليس كل موضوعات الشعر تصلح له وظيفة التزويق[3].

إنّ الوظيفة التزويقية ليست جزافية في الشعر ذلك ما تذهب إليه الناقدة، وتذهب إلى أنّ لها دورا مهما في بعض أنواعه، صحيح أنّ هذه الوظيفة تصبح عبئاً ثقيلاً على الشعر الذي يتناول الموضوع المصيري الخطير وقضايا الإنسان الوجودية كما يفعل شعرنا المعاصر، ولكنّ الصحيح أيضا أنّها تصلح للشعر الذي يأخذ زاوية من زوايا الحياة الهادئة المجرى التي تسمح بالتزيين والتجميل والتكثيف الجمالي، ولذا فإنّ الصورة التزويقية في الشعر الجيد تؤدي خدمة أكبر من مجرد الزينة، إذ إنها إذا تتابعت وتلاحقت تُحْدِث تكثيفاً عاطفياً منبثقاً عن التكثيف الجمالي مما يعطيها مشروعية شعرية أكيدة[4].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص746 وما بعدها.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **المستويات الإنسانية في الشعر العربي المعاصر**، ص52 وما بعدها.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **المستويات الإنسانية في الشعر العربي المعاصر**، ص 52.

(4) المصدر نفسه، ص 53.

### يمنى العيد

تشير يمنى العيد إلى أن الصورة من العناصر الهامة في بنية النص الشعري "فالشعر ينهض أساسا بالصورة"[1]، وقد كان النقاد العرب القدماء على معرفة بهذا العنصر الشعري القائم أساساً -عندهم- على التشبيه والاستعارة، إذ تناول النقد العربي القديم هذين الركنين بالدراسة وأنتج مفهومه الواضح لهما.

إنّ اشتراط النقد العربي القديم قرب المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة يؤدي إلى افتراض عدد محدود من المستويات الإيحائية بين هذين الطرفين، وهذا يعني بالنتيجة، والقول لناقدتنا:

- أن النقد العربي السابق (وتعني الناقدة النقد العربي القديم) لم يجوّز للتعبير الأدبي، كمستوى مستقل، أن ينحاز كثيراً، في استقلاله هذا عن مستوى الواقع الاجتماعي الذي يقوله، أو عن مستوى موضوعه في حضوره في هذا الواقع.
- محدودية الفضاء الناهض بين زمن النص كلغة وبين زمن هذا الذي تقوله اللغة، ومن ثم بين الدال والمدلول.
- محدودية الفضاء الذي يمكن أن ينهض بين النص في زمنه من جهة وبين القراءة في زمنها من جهة ثانية.
- توخي سرعة وصول دلالة النص في شروطها السابقة إلى القارئ، وهذه الاستنتاجات تبقى قابلة للبحث والتدقيق، وقد تشكل حينئذٍ أساساً لتفسير الطابع الوصفي الغالب في الصورة الشعرية[2].

وفي موضع آخر من دراساتها النقدية ترى يمنى العيد أن التصور النقدي العربي القديم لما يجب أن تكون عليه أطراف التشبيه والاستعارة من المقاربة والمناسبة بحيث لا تتغرب الدلالة عن مرجعها، أو تتحرر من أصل المعنى، أو تتمرد على ثباتها الواجب في قوالب اللفظ المقدّس، هذا التصور النقدي فيه قيد للتأويل وضبط لتفاوته ورفض لتعدد

---

(1) يمنى عيد: **في معرفة النص الأدبي**، ص 103.

(2) يمنى عيد: **في معرفة النص الأدبي**، ص 103.

مستويات النص الدلالية، وانبناء صور الأدب بعلائق تخيليّة جديدة تحيل على متغيرات الحياة، ومعاني الواقع الهاربة من وضوحها الفقير[1].

تلك هي الصورة الشعرية في الفكر النقدي العربي القديم كما حملها عمود الشعر العربي، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: هل بقي التصور النقدي القديم للصورة ثابتاً في القصيدة العربية الحديثة لاسيما فيما يتعلق باشتراط المقاربة والمناسبة بين طرفي التشبيه والاستعارة؟

لقد بقيت وسائل بناء الصورة البلاغية القديمة وبخاصة التشبيه والاستعارة تؤدي دوراً أساسياً في تشكيل الصورة الحديثة في الشعر العربي الحديث ولكن الصورة في القصيدة الحديثة خرجت على ما نصّ عليه النقد القديم من ضرورة المقاربة أو المناسبة بين أطراف التشبيه والاستعارة إذ لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب – الصورة – في القصيدة الحديثة، أو بتعبير أدق لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك لتعدّد مستويات وجه الشبه، وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة[2]، أو كما تقول الناقدة "في تعدد المستويات لا تعود المقاربة هي هذه التي نصّ عليها عمود الشعر العربي، لا تعود المقاربة مقاربة بين طرفي المشبه والمشبه به، بل تصبح شيئاً آخر، إنها مقاربة بين عالمين: عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي، المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حدٍّ مرهف، حدٍّ فضائي مجدول ومتفجر بالإيحاء"[3].

وعلاوة على ذلك فإن الصورة الشعرية الحديثة أصبحت على "نوع من التأليف أو التركيب يعتمد بدل الصياغة التشبيهية أو الإستعارية مختلف الصياغات العربية: الجملة الإسمية، والجملة الفعلية، والنعت والمنعوت، والمضاف والمضاف إليه، في توليد الصور الشعرية"[4].

---

(1) يمنى عيد: **النقد الأدبي ومسألة المرجع**، ص 21. بحث ضمن كتاب (**النظرية الأدبية وتحولاتها**)، مجموعة أعمال المؤتمر الدولي الأول في النقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، 1997.

(2) يمنى عيد: **في معرفة النص الأدبي**، ص 114.

(3) يمنى عيد: **في معرفة النص الأدبي**، ص 115.

(4) يمنى العيد: **في القول الشعري**، ص183

ولكي توضح الناقدة طبيعة الصورة في الشعر العربي الحديث والعلاقة بين أطرافها ومكوناتها المتباعدة تسوق للقارئ مثالاً يجسد رؤيتها في خلق علاقات وروابط غير مألوفة في الصورة الشعرية، وهذا المثال هو عبارة شعرية للشاعر محمود درويش (**دمي المعلّب**). فالتعبير هنا يعتمد على الاستعارة في معناها الواسع، الشاعر يستعير التعليب للدّم ولكن لا مناسبة ملموسة بين المستعار منه، وهو هذا الموجود في العلب، وبين المستعار له وهو الدم. فالشاعر يستعير التعليب في غير ما جُعل له فالمعروف أن التعليب يستخدم لتخزين منتجات مختلفة بهدف إيصاله للمستهلك وبيعه له، وليس من المتعارف عليه تعليب دم الإنسان لبيعه، ولكن إن دقق القارئ جيداً في المعنى المقصود سيتّضح له أن هذا الدم هو دم الفلسطيني وما يوحي إليه من قضية فلسطين والقتال ضد الأعداء الذين يسعون إلى تحقيق المكاسب بالقتل وإراقة الدماء فالدماء مقابل المكاسب. وبذلك تتضح الصورة كاملة ولكن بعد إدراك وتمعّن[1].

ولعل بعد المسافة أو عدم المقاربة والمناسبة بين طرفي التشبيه والاستعارة قد ولّد صوراً غامضة لا يتأتى استكشافها واستكشاف عوالمها إلا للقارئ ذي الدراية والخبرة وقوة الملاحظة.

وتشير يمنى العيد إلى أنماط بناء الصورة وتصنيفها في صورة داخلية وصورة خارجية، والمقصود بالصورة الخارجية هي الحسية المدركة بالحواس، أمّا الصورة الداخلية فهي المدركة بالذهن، تقول الناقدة: "بصدد الكلام عن الصورة في القصيدة الحديثة يمكننا أيضاً أن نشير إلى خاصية أخرى تتحدّد فيها الصورة كصورة الداخلي مقابل الخارجي أو الصورة البصيرة، الذهني، المجرّد، مقابل المشاهد العيني الحسي"[2]، وتضرب على ذلك مثالاً للقارئ من خلال مقارنة بين مقطعين من الشعر تبرز في الأول الصورة الخارجية المشاهدة بالعين، وفي المقطع الثاني تتضح فيها الصورة الداخلية المدركة بالذهن والبصيرة[3].

(1) يمنى عيد: **في معرفة النص الأدبي**، ص116.

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 118و119.

وتؤكد أن الصورة في الشعر هي منهج قوله، ولكل منهج سياقه ومنطقه، فكما أن للألفاظ سياقها كذلك للصورة سياقها وهو منطقها الداخلي، وتستند في هذه الرؤية إلى ما جاء به مصطفى ناصف متفقة معه في قوله: "إننا لا نلتقي الصور فرادى وإنما نعاينها في سياقاتها... نحب أن نرى الصور تنمو وتتجه بالقصيدة اتجاها موحداً، فإذا تضاربت تضارب اتجاهها، والمنطق الشعري يخلق كأي منطق آخر نظاماً واتساقاً"[1].

وتتوقف عند العناصر التي تتشكل منها الصورة، ووظيفتها في النص الشعري، فالصورة تتشكل في ما تذهب إليه الناقدة من اللفظة والتركيب والإيقاع، وهذه العناصر يتداخل بعضها ببعض، فلا تقتصر وظيفة الصورة بذلك على ما تحدثه من زخرفة أو تجميل بل تتعدى ذلك إلى إنشاء علاقات في ما بينها وبين سائر الأجزاء التي يتكون منها النص الشعري. هذا من جهة، ومن جهة ثانية تتآلف الصور بهذا التشكيل بعضها مع بعض لتشكل ما يعرف بالصورة الكلية في النص، فتعبر بذلك كله عن ذات الشاعر وموقفه من العالم الخارجي، أو كما تقول "بتكوين هذه العلاقات يعبّر الشاعر عن فاعلية معينة تقوم بين ذاته والعالم فيجلو أبعاده كما تحسّها الذات، وكما تعيشها في إطار نفسي ثقافي اجتماعي معين"[2].

وتؤكد أن الصورة الشعرية إذا كان الهدف منها الزخرفة فإنها تكون في هذه الحالة منقطعة عن العالم وعن الشاعر ولا تعبر عن أي معنى أو مضمون أو رؤية ترتبط بالشاعر وما حوله، تقول الناقدة: "وحين يتخذ التعبير، في إنشاء هذه العلاقات شكل الزخرفة، تحمل الصورة دلالة القطع مع العالم، إنّ إنشاء هذه العلاقات ليس، حينئذ، سوى تنسيق للألفاظ - يغيب فيه العالم... الصورة هنا دليل قطع وليست دليل علاقة، ومنطقها هو منطق القطع وليس منطق العلاقة، أي هو منطق الشيء القائم بذاته المتجه نحو التماثل بها، الفاقد لفاعليته في التعبير"[3].

---

(1) مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، ص 254.

(2) يمنى عيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص 159.

(3) يمنى عيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص 159.

والصورة الشعرية كذلك ليست وظيفتها إيجاد معادلة فقط بين طرفي التشبيه أو الاستعارة لأن هذه الوظيفة تفقد الصورة أهميتها، وهو ما أشارت إليه الناقدة بقولها: "... وإذا كان التعبير -الصورة الشعرية- الذي تنتجه علاقة عناصرها وأطراف عناصرها التشبيهية أو الاستعارية ليس مجرد زخرفة، فإنّ هذا التعبير ليس أيضاً تقريرياً تنحصر وظيفته في إيجاد معادلة معينة بين المشبه كطرف والمشبه به كطرف آخر بحيث يتراجع الإيحاء، وتفقد هذه العملية البديعية أهميتها"[1]. وتأتي الناقدة بمثال يوضح رؤيتها هذه بمقولة (وجهها كالقمر) فهذه الصورة ليست مجرد تقرير ومعادلة للاستدارة بين الوجه والقمر، فالاستدارة وإن كانت صفة هندسية إلاّ أنها – في زمن الشاعر – قيمة جمالية، وبالتالي فالتشبيه هو تعبير عن معاناة جمالية هي معاناة الجمال في وجه امرأة حبيبة، أي أنها معاناة حب جمالية تتضمن علاقة إنسان بإنسان حبيب، وهي بذلك أوسع من حدود الاستدارة في الوجه، كما أنها معاناة جمالية شعرية مع القمر كوجود في الطبيعة له نوره وإطلالته وإطاره من الليل والنجوم[2]، ومحصلة القول في الصورة أنها تتميز بالإيحاء والإثارة والتعبير عن مشاعر الشاعر ورؤيته وعلاقته مع العالم من حوله، "تكشف الصورة بتحقيق هذه القوانين، عن مشاعر الإنسان، عن تصوراته وتطلعاته وتغوص في أعماقه الغامضة، وهي في هذا الكشف، تضيء عالماً وتنتجه شعراً"[3].

## خالدة سعيد

تؤكد خالدة سعيد أهمية التصوير في الشعر الحديث فـ"التعبير بالصور من خصائص الشعر الحديث"[4].

وحيث أن الشعر الحديث قد تحرر من مقومات الشعر القديم الأساسية كالوزن والقافية كان لابدّ للشاعر الحديث -كما أشارت خالدة سعيد- من البحث عن مقومات

---

(1) المصدر نفسه، ص 159.

(2) المصدر نفسه، ص 159.

(3) يمنى عيد: **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ص 160.

(4) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص118.

أخرى تحل محل المقومات القديمة، وأن يتوجه إلى نفس القارئ على متن أشرعة أخرى أكثر نفاذاً وأكثر شفافية تحمله إلى العوالم الجديدة التي اتجه إليها الشاعر الحديث[1].

لقد كانت الصورة هي العنصر الأبرز في الشعر الحديث، ذلك ما تقوله خالدة سعيد في دراستها النقدية لديوان الشاعر محمد الماغوط (**حزن في ضوء القمر**) "الصورة قوام التعبير الشعري عند محمد الماغوط، وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا لمحات من الأصوات الداخلية في قصيدة أو قصيدتين من المجموعة"[2].

وأن الشاعر لم يعتمد– أساسا– الوزن والقافية وإنما الذي اعتمده الصورة، وتكاد تكون الوحيدة عنده "ولو تفحصنا كل سطر في الكتاب لوجدنا أن معظمه صور شعرية. العبارة العادية التي لا تتشح بالصورة مفقودة... فالقصيدة عقد من الصور، ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه أو تسلسل معين"[3].وعلى الرغم من هذا الذي تقوله فإن صور الشاعر كما تراها الناقدة حسيّة تلتقط مادتها من أشياء من العالم، حتى المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية... حتى العلائق التي تكشف عنها علائق حسية في أغلب الأحيان[4]، ومثل هذه الصور هي التي تنعتها بالباردة "... الصورة التي تنقل الواقع أو العلاقات الحسية المنطقية تبقى صورة باردة"[5].

وصور الشاعر من منظور الناقدة "لا تكشف غالباً عن علائق جديدة تتخطى العلائق الشكلية"[6]، وصوره "ظلت بدائية بسيطة تتقرب من الصورة الحديثة بسذاجتها وغرابتها"[7]. وبالجملة فإن الصورة القائمة على التشبيه من أضعف أنواع التصوير، وتعلل ذلك بقولها: "لأنه مقابلة بين شيئين وليس دمجاً لأحدهما في الآخر أو توحيداً لهما"[8]. ومثل هذه الصور

---

(1) المصدر نفسه، ص72.

(2) المصدر نفسه، ص74.

(3) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص74.

(4) المصدر نفسه، ص74.

(5) المصدر نفسه، ص76.

(6) المصدر نفسه ، ص75.

(7) المصدر نفسه، ص75.

(8) المصدر نفسه، ص76.

"مسطحة لا عمق لها، لأن العمق أو البعد الثالث في الصورة ينبع من العلاقة المعنوية التي توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة التي تمر في خيال القارئ ساحبة وراءها نهراً من الرؤى والخواطر والمواقف"[1].

وتلحُّ الناقدة على ضرورة تعبير الصورة الشعرية عن علاقات معنوية غير مسبوقة أو رؤى ومواقف نفسية أو شعورية وعدم اقتصارها على تسجيل التشبيه الحسي ونقل الواقع، وفي ذلك إشارة منها إلى الوظيفة المعنوية للصورة، تقول خالدة سعيد: "مثل هذه الصور التي تعتمد العلاقة الشكلية بين شيئين صور مسطحة لا عمق لها، لأن العمق أو البعد الثالث في الصورة ينبع من العلاقة المعنوية التي توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة التي تمر في خيال القارئ ساحبة وراءها نهراً من الرؤى والخواطر والمواقف"[2].

وتشير الناقدة إلى نمطين من أنماط الصورة في دراستها النقدية لقصيدة (البعث والرماد) للشاعر الكبير أدونيس:

- **الصورة المركبة**: وهي مجموعة من الصور المتفاعلة داخل القصيدة.
- **الصورة المفردة البسيطة**: وهي التي تركَّبت منها الصورة الرئيسية، أو الصورة المركَّبة[3].

باختصار فإن الناقدة تطلب من الشاعر تجاوز الصورة النمطية التقليدية القائمة على التشبيه والعلاقات الشكلية لتصبح وسيلة إيحائية يستخدمها الشاعر للإيحاء بالشعور والمواقف. وهو ما تمثله الشاعر أدونيس في صوره الشعرية، إذ "حقق قفزة في طبيعة الصورة"[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص76.

(2) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص76.

(3) المصدر نفسه، ص104 و105.

(4) المصدر نفسه، ص107.

**ريتا عوض**

أولتْ ريتا عوض موضوع الصورة الشعرية عنايتها واهتمامها، فبات هذا الموضوع يسيطر على مكانة مهمة في دراساتها النقدية، وذلك إيماناً منها بأنّ "مصطلح الصورة الشعرية من أهم مصطلحات النقد الأدبي الحديث"[1].

ومصطلح الصورة الشعرية في ما تقوله "مصطلح جديد وضعه النقاد الأدبيون المحدثون في الغرب يجمع بين فنين: فن الكلام وفن الرسم"[2].

ولكن على الرغم من جدة المصطلح ووفادته إلى النقد العربي الحديث فإن الاهتمام بما يؤدي إليه المصطلح قديم في النقد العربي، وإلى هذه الحقيقة تشير ريتا عوض في مواضع مختلفة من كتاباتها، وتستدل على صحتها بما جاء في كتابات نقادنا القدماء أمثال الجاحظ وقدامة وابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني، وهذا الأخير "أكثر من تعرض لمفهوم التصوير والصورة من النقاد العرب... واتخذ مصطلح الصورة في منهج عبد القاهر أبعاداً جديدة لم يبلغها عند غيره ممن سبقه من النقاد العرب، فوسَّع دلالته"[3].

وتذهب إلى أبعد من ذلك في التعبير عن هذه الحقيقة عندما تقول "وليس مصطلح الصورة الشعرية جديداً في النقد الأدبي العربي، فقد عرف منذ بدايات الكتابة النقدية العربية"[4]. وبالجملة فإن ما جاء عن الصورة الشعرية في مؤلفات النقاد الأدبيين العرب المحدثين والمعاصرين يظل أساسه ما قاله النقاد العرب القدماء في هذا الموضوع، وبالأخص عبد القاهر الجرجاني[5].

وعلى كل حال فإن الصورة من المصطلحات التي تعددت تحديداتها في النقد الحديث، وعلى الرغم من هذا التعدد فإن دراسة متأنية تكشف أن التعريفات المختلفة يمكن أن تصنّف في اتجاهات رئيسة ثلاثة وهي[6]: الأول: اتجاه يعرف الصورة الشعرية بالمجاز.

---

(1) ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص 6.

(2) المصدر نفسه، ص 5.

(3) ريتا عوض: **بنية القصيدة الجاهلية**، ص71

(4) ريتا عوض: **بنية القصيدة الجاهلية**، ص 64.

(5) المصدر نفسه، ص 65.

(6) المصدر نفسه، ص 40.

الثاني: اتجاه يعرّف الصورة بما هي انطباع حسي.

الثالث: اتجاه يعرّف الصورة الشعرية بوصفها تشكيلاً لأنماط رمزية.

وأما تعريف الناقدة للصورة فيجليه قولها:

"الصورة الشعرية إذن ألفاظ تعبّر عن مدركات حسّية أي عن أشياء يمكن إدراكها بإحدى الحواس الخمس"[1]. وتعريف ريتا عوض للصورة الشعرية يتناغم وينسجم مع تعريف سي- دي لويس الذي عرّف الصورة الشعرية بقوله "الصورة الشعرية رسم بالكلمات المشحونة بالعاطفة والإحساس"[2].

وهناك ما يعترض به النقاد على تسمية الاستخدام الخاص للغة في الشعر بالصورة ممّا تتناوله الناقدة وترى بأن من أوجه الاعتراض أن هذه التسمية -الصورة- تؤكد الجانب المدرك بحاسة النظر وتغفل الحواس الأخرى، ويرى بعض هؤلاء النقاد أن مصطلح الصورة لا يفي بالغرض، بل إنه يسيء إلى لغة الشعر بالإيهام بأن الشعر لا يعبِّر إلاّ عن المرئيات. وتؤكد ريتا عوض وجاهة هذا الاعتراض لكن وبالرغم من ذلك فإنّ مصطلح الصورة الشعرية بقي هو المصطلح النقدي الشائع الذي يحدد الطبيعة الخاصة التي تتميز بها لغة الشعر[3].

ومن أوجه الاعتراض التي أشارت إليها ريتا عوض في استخدام مصطلح الصورة الشعرية الظنّ بأن الصورة تقتصر في الدلالة على الناحية الحسية أو المحسوسة في القصيدة، بينما لا تخلو قصيدة من جمل مجردة، بل إنّ التوتر الذي يولده التأرجح بين الحسي والمجرد يكسب القصيدة مزيداً من التنوع والعمق والغنى، ولهذا ترى ريتا عوض أن عدداً كبيراً من النقاد اتجه إلى توسيع مدلول الصورة الشعرية، فعدّوا التعبير الحسي أمراً بديهياً في الشعر، واتجهوا إلى تعريف الصورة الشعرية بالمجاز[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص 6.

(2) سي دي لويس: **الصورة الشعرية**، ص 26.

(3) ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص 6.

(4) راجع تعريف المجاز عند ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص 7-8.

ومما تتناوله إيضا الأسباب التي تدعو الشعراء إلى الاستعانة بالصورة فالشعر عودة إلى نظرة الإنسان البدائي إلى الوجود التي أفسدها تطور العلوم في العصور الحديثة، فقد كان البدائي يعادل بين الأفكار المجردة والأشياء الحسية بأسلوب غني وخيالي، وتتابعُ بأن الشاعر الحديث يسعى إلى التغلب على الانفصال الذي ولّدته العلوم في ذهن الإنسان وخياله بين العقل والحواس بواسطة الخيال أو الوعي الأسطوري اللذين يولدان الصور الشعرية واللغة المجازية، وتنتهي ريتا عوض إلى أن الصورة الشعرية- بمختلف تجلياتها- توحد بين الحسّي والمجرد، وتجمع بين ما يبدو متباعداً، وتكتشف أوجه الشبه في اللامتشابهات[1].

وتتناول أنواع الصورة من تشبيه واستعارة ورمز وما تسميه" النموذج الأصلي، وترى بأن النقاد المحدثين يميلون إلى تفضيل النوع الذي يتضمن طاقة أكبر على التوحيد والجمع، فيفضّلون الاستعارة على التشبيه، ويرون في الرمز والنموذج الأصلي أعلى مستويات التعبير الشعري[2].

## بشرى موسى صالح[*]

أولتْ بشرى موسى صالح موضوع الصورة الشعرية اهتماماً كبيراً شانها في ذلك شأن الكثير من النقاد والدارسين، رجالا أو نسوة، الذين تناولوا موضوع الصورة وذلك في دراستها التي تحمل عنوان (**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**) المنشور عام 1994 عن دار المركز الثقافي العربي في لبنان.

لماذا الاهتمام بالصورة الشعرية؟ سؤال كانت إجابته محور اهتمام الناقدة وعنايتها من خلال إشارتها إلى أن النقد العربي الحديث –الذي استفاد من المناهج النقدية الحديثة عند الغربيين- اتخذ مناهج متباينة في دراسته للإبداع الشعري، وعلى الرغم من النتائج المهمة التي قدّمتها هذه الدراسات إلا أنها عانت ،دائماً، مما يوجّه إليها من لوم أو تقصير أو انحسار فيما يتعلق بانشغالها بمسالك ومسارات بعيدة عن روح الشعر وجوهره الفني.

---

(1) ريتا عوض: **خليل حاوي**، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص10

(*) بشرى صالح ناقدة، واستاذة جامعية من العراق.

ولهذا أدرك قسم كبير من النقاد أن الصورة الشعرية هي الوسيلة اللائقة للاقتراب من روح الشعر وجوهره الفني والنفاذ في نسيجه المتفرد على نحو يطل منه على السمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص من جانب، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني بمنظومة من الصلات والوشائج[1].

وبعد أن كشفت الدراسات النقدية الحديثة أهمية الصورة وما تمنحه من أساس ملموس ووسيلة جوهرية لتلمس التفرد وتحديد ما أمكن من مظاهره، تبوأت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر وما يتعلق به من مؤثرات[2].

وتشير إلى أن الناقد العربي درس الصورة الشعرية وفقاً لمناهج نقدية مختلفة، فأضفى كل منهج درس الصورة واعتمد عليها في تحليله العميق تنوعا على مفهومها، ومَنَحَها بعداً نقدياً جديداً، فحملت الصورة ملامح المنهج ومفهومه الخاص، فكانت لها دلالات محددة في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية في الدراسات اللسانية أو اللغوية والفلسفية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية رُصِدَت عند الغربيين في خمس دلالات هي: اللغوية والذهنية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية[3].

وتمثّل هذه الدراسة النقدية للصورة إذن نموذجاً للدراسات النقدية التي استفادت من المناهج النقدية الغربية في دراسة الصورة دون تغاض عن جهود القدماء في مجال الصورة. ولكن كيف يتجلّى مفهوم الصورة فيها؟ .

لم يكن مفهوم الصورة ببعيدٍ عن أزمة المصطلحات النقدية والأدبية عامة، وهو ما أشارت إليه الناقدة، فقد عانى مصطلح الصورة الشعرية اضطراباً في التحديد كغيره من المصطلحات عامة، والسبب في هذا الاضطراب ارتباط الصورة بالإبداع الشعري، وانتماء هذا الأخير إلى حقل الذاتية والفردية[4].

---

(1) بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص5 و6.

(2) المصدر نفسه، ص7.

(3) بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص7.

(4) المصدر نفسه، ص19.

وبالرغم من صعوبة الاتفاق على تحديد مفهوم الصورة فإن الصورة في ما تحدده صاحبة الدراسة "التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"[1].

ويتضمن هذا التعريف للصورة الشعرية الحقائق الآتية:

- أساس بناء الصورة هو اللغة (تركيبة لغوية).
- الصورة ليست وسيلة أو أداة شكلية وإنما تحمل دلالة الفكرة وتصورها (امتزاج الشكل بالمضمون).
- قد تتحقق الصورة عن طريق الحقيقة وليس الخيال فقط. (في سياق بياني خاص أو حقيقي)، وقد أشارت الناقدة إلى هذا البعد في تشكيل الصورة بقولها "فإذا كان كل مجاز صورة، فليست كل صورة مجازاً، فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التعبير الفني والتصوير، وأن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده، ولذا عدَّت الصورة المجازية نمطاً من أنماط الصورة لا نمطها الوحيد"[2].
- الصورة أداة الشاعر ووسيلته في نقل تجربته (معبّرة عن جانب من جوانب التجربة الشعرية).

هذه الحقائق التي يتضمنها مفهوم الصورة تشير من ناحية إلى أهمية الصورة في النص وارتباطها بسائر مكوناته، وتشير من ناحية ثانية إلى الجانب الوظيفي الذي يمنحها قيمة مضافة، وهي قيمة* تعبر عنها بشرى صالح بقولها إن الصورة "أكثر ارتباطاً ببنية العمل الكلية، فما عادت أداة زائدة تزيينية أو مضافة تستعمل لغرض بلاغي أو تأثيري، ومن هنا كانت وسيلة الشاعر للإدلاء بموقفه الفكري وكشف مضمون قصيدته أو التعبير عن الحدث وتطويره ووصف جو القصيدة ومناخها الداخلي... دون أن يعني هذا إعفاء الصورة الحديثة من القيام بمهمتها الفنية داخل القصيدة "[3]، وقولها أن للصورة "قيمة خاصة في التعبير عن

---

(1) المصدر نفسه، ص20.

(2) بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص97.

(3) المصدر نفسه، ص166.

التكوين النفسي لتجربة الشاعر، وتأكيد التلاحم العضوي بين الخصائص الفنية والمحتوى الفكري"[1].

أمّا مصادر الصورة عند صاحبة الدراسة فتنحصر في مصدرين أساسيين هما: الخيال والواقع[2]. وأمّا ضروب الصورة وأنماطها فقد استقرّت دراستها كما تقوله في محورين هما:

- محور التشكيل ويقصد به دراسة أنواع الصورة وضروبها من حيث عناصر تشكيلها ومصادرها.
- محور البناء ويعني دراسة أنماط الصور طبقاً لصلات الصور بعضها ببعض وعلاقتها بسائر مكونات القصيدة وأبنيتها المختلفة[3].

وبصرف النظر عن الحديث في مصادر الصورة وأنماطها فإنّ للصورة، كما في الدراسة، خصائص خلصت إليها في ضوء تأملها للصورة في الشعر الحديث.

ويمكن أن نذكر من بين هذه الخصائص[4]:

- الجدَّة، لأن الصور الجديدة وحدها هي القادرة على حمل الإحساسات والانفعالات الجديدة والتعبير عن روح الحداثة الشعرية.
- التركيز والتكثيف، ويتجلى التركيز في قدرة الصورة على استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف القابلة للاتساع والعطاء الغزير.
- الحسية الاختزالية، وترتبط هذه السمة باستفادة الصورة الحديثة من تقنية الفن الحديث الذي لا يهمه أن تكون الصورة المكانية مكتملة أمام العين المبصرة بقدر ما يهمه أن تكون في مجموعها تؤدي دوراً حيوياً يمكن النفاذ منه إلى الشعور المتحقق.
- النمو والتكامل أو التماسك والائتلاف، فقيمة الصورة الموضوعية تتأتى من توافر عنصري النماء والتكامل فيها بما يخدم رؤية الشاعر، فتضيف الصورة اللاحقة إلى

---

(1) المصدر نفسه، ص173.

(2) بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص57 وما بعده

(3) المصدر نفسه، ص109.

(4) المصدر نفسه، ص167 وما بعدها.

السابقة بنية فكرية جديدة أو إحساساً جديداً حتى إذا انتهت القصيدة في صورتها الكلية يشعر القارئ أو المتلقي باستحالة التخلي عن أية صورة شعرية.

والأهم أن هذه الخصائص تتفق في ما تقوله الدارسة مع خصائص الصورة الشعرية الغربية الحديثة التي حدّدها نقاد الغرب ورأوا فيها انعكاساً لروح الحداثة الشعرية وطبيعتها.

## ج- الأسطورة:

### توطئـــة:

الأسطورة من الظواهر الفنية التي وجدت طريقها في الإبداع الشعري الحديث، وباتت تشكل أداة الشاعر للتعبير عن رؤيته ومراميه.

وهناك تعريفات متعدّدة للأسطورة[1]، منها ما أورده أنس داود، فالأسطورة عنده "مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العصور الإنسانية الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة، من قوى غيبية اعتقد الإنسان ألوهيتها، فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة"[2]. ويعرفها غيره من الدارسين بأنها "حكاية تحكي أحداثاً وقعت في زمن بالغ في القدم، وهي تشرح الظواهر الكونية والخارقة، وتفسر سبب نشأتها، ويكون شخوصها الأساسيون من الآلهة أو أنصاف الآلهة"[3].

مؤدّى هذه التعريفات أنّ الأسطورة نتاج تفكير بدائي للإنسان تخرج عن نطاق العقل والمنطق اختلقها الإنسان لتفسير الظواهر الكونية وشرحها بعد أن عجز عن التعامل معها برؤية عقلية علمية ومنطقية، وبمعنى آخر فقد جاءت كإجابة لأسئلة تعلق بالعالم والطبيعة موضع اهتمام الإنسان.

---

(1) انظر هذه التعريفات عند:

أحمد كمال زكي: **الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)**، دار العودة، بيروت، ط2، 1979 ، ص40 وما بعدها. ويوسف الحلاوي: **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، دار الحداثة، بيروت، 1992، ص10 وما بعدها.

(2) أنس داوود: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، مكتبة عين شمس، مصر، 1975، ص 19.

(3) نبيلة إبراهيم: **الأسطورة**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1979، ص 6.

وبما أن الأسطورة هي نتاج فكري لحياة الإنسان البدائية، فكيف يستقيم شأن الأسطورة في عصرنا الحديث، حيث التقدم العلمي القادر على تفسير الظواهر الكونية والطبيعية وفقاً لأسس علمية وعقلية؟

رغم أن الأسطورة هي نتاج بدائي للإنسان إلاّ أن حضورها الإنساني دائم ومستمر، ويمكن أن تكرر دلالاتها وإيحاءاتها حتى في أرقى الحضارات والعصور، فالأسطورة "تمثل حضوراً إنسانياً دائماً عبر الزمان والمكان، وكأن شخوصها في حضور دائم، نماذج لا زمانية للوجود الإنساني، أو رموز يمكن تكرارها في وضع إنساني مشابه، ويمكن أن تعاش ثانية في دلالتها على وضع ما يزال قائماً"[1]. وهذا ما أشار إليه شتراوس (Shtraws)، فقد نظر إلى الأسطورة على "أنها نموذج واحد مكرر لمنطق الفكر البشري"[2]. ولذا فإن الأسطورة "عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات"[3]. أمّا عن علاقة الأسطورة بالشعر، فقد لجأ الشعراء في العصر الحديث إلى تضمين إبداعاتهم الشعرية أساطير مختلفة، ووجدوا فيها أداة مثلى ووسيلة مميزة لتعبر عن تجاربهم الشعرية.

وقد عبّر عن ذلك أنس داوود بأنه ما من ديوان يخلو من الإشارات والرموز الأسطورية، ومن استيحاء مواقف معينة، أو أجواء معروفة، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم لبث مضامين معاصرة من خلاله[4]. وما يهمنا في هذا المقام أن نتبيّن تصور المرأة الناقدة لهذه الأداة التي يعبّر بها الشعراء عن أفكارهم وشواغلهم.

## سلمى الخضراء الجيوسي

بذلت سلمى الخضراء الجيوسي جهداً واضحا في تقديم ظاهرة الأسطورة في تجربة الشعر الجديد وحركة الشعر الحديث إيمانا من الناقدة بأنّ الأسطورة من الظواهر الفنية البارزة التي بات استخدامها وتوظيفها يشكل تجربة شعرية مميزة وتقنية حديثة في الشعر

(1) طراد الكبيسي: **الغابة والفصول**، دار الرشيد، بغداد، 1979، ص 67.

(2) نبيلة إبراهيم: **الأسطورة**، ص 24.

(3) عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994، ص 191.

(4) أنس داوود: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص 7.

العربي الحديث مستندة في ذلك إلى ما قدّمه كبار كتاب الغرب في رؤيتهم للأسطورة : مفهومها ووظيفتها لا سيما ما قدّمه كارل يونغ (Carl Yung) في هذا الصدد.

وتقف عند الشاعر اليوت(Eliot) الذي يعد من أشهر الشعراء الذين وظفوا الأسطورة في شعرهم في قصيدته الأرض اليباب[1].

ولا شك في أن هذا الشاعر يُعدّ مصدر إلهام لشعراء كثر من بعده في براعته الفنية من حيث توظيفه للأسطورة في الإبداع الشعري، ولا ضير في ذلك إذ أن مسألة التأثر والتأثير بين الثقافات والآداب أمر طبيعي تتطلّبه طبيعة الحياة الإنسانية عامة، فباتت أسطورة الخصب (أسطورة تموز أو أدونيس) رافداً خصباً وغنياً للشعراء العرب المعاصرين، فوجدوا فيها ضالتهم في خِضَمّ الصراع الذي يعيشه الفكر العربي و في خضم الحياة العربية المضطربة. لقد بدتْ أسطورة الخصب في الأرض اليباب" كأنها تقدّم الجواب لما يبحث عنه الشعراء العرب من تفسير شعري للأزمة والفوضى في الحياة العربية"[2].

وجد الشعراء العرب في منطوى استخدام إليوت لأسطورة الخصوبة "تعبيراً عن حبٍّ أسمى وتوكيداً على ما تنطوي عليه التضحية الشخصية من إمكانات باهرة، فمنذ مطالع الخمسينيات عندما كتب السياب رائعته (أنشودة المطر) وحتى أوائل الستينيات كان الشعراء العرب يشيرون دوماً إلى التشابه بين جدب الحياة العربية بعد كارثة فلسطين عام 1948 وجدب الأرض في أساطير الخصوبة التي لا ينقذها من اليباب سوى الموت وسفك الدماء فداء، شيء يشبه هطول المطر على أرض أنهكها الجفاف"[3].

---

(1) تدور قصيدة الأرض اليباب حول أسطورة الموت القرباني التي اكتشفها إليوت في الطقوس القديمة وأبطالها أدونيس وآتيس وأوزيريس، وهي الأسطورة التي يصفها بالتفصيل السير جيمس فريزر (Sir James Frazer) في كتابه الغصن الذهبي. تصف الأسطورة موت الإله قرباناً وعودة الخصوبة إلى الأرض اليباب بسبب موته الدموي. كان القدماء يعزون دورة التغير السنوية بالدرجة الأولى إلى التغيرات المشابهة التي تصيب آلهتهم الذين يموتون كل سنة، ثم يقومون ثانية من الموت، وبقيامهم من الموت كانت الحياة تولد ثانية والنباتات تنمو من جديد وتعود الخصوبة إلى الأرض.(من كتاب سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 797).

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 797.

(3) المصدر نفسه، ص 798.

إنّ أهمية الشاعر إليوت ومكانته لا تنحصر فقط في توظيفه لأسطورة الخصب (أسطورة تموز أو أدونيس) في (الأرض اليباب) بل إن أهميته تكمن في التفاتته الواضحة إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظرياً وعملياً، وهو ما أشار إليه عز الدين إسماعيل في أنه ربما كان (إليوت) في العصر الحديث أوضح شاعر التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظرياً وعملياً، ولا شك في أن شعراء آخرين سبقوه قد أنجزوا بعض أعمالهم الشعرية وفقاً للمنهج الأسطوري مع تفاوت، لكن إليوت هو الشاعر الحديث الذي أكدّ في أعماله الشعرية ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبة للشعر[1].

ووقفت سلمى الجيوسي عند مجموعة الشعراء التموزيين الذين تأثروا باليوت وأسطورته في دواوينهم الشعرية وهم السياب ويوسف الخال وخليل حاوي وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا، موضحة العلاقة بين أسطورة إليوت ومضامين أشعار التموزيين من خلال استشهادها بمقاطع شعرية لكل منهم توضح فيها فكرة الأسطورة وملامحها والمعاني التي أراد الشعراء التعبير عنها من خلال توظيفهم للأسطورة.

وترى أن الشعراء الذين استخدموا أسطورة تموز بأشكال وأسماء مختلفة (تموز وبعل وأدونيس والعنقاء)، وخاصة الذين استخدموها بشكل مباشر لم يكونوا الوحيدين الذين تناولوا موضوع الولادة بعد الموت، وأن هذا الموضوع من أكثر مواضيع الشعر العربي المعاصر الذي يسري في تضاعيف القصيدة العربية الحديثة[2].

ثمّة ما تفسّر به الناقدة توظيف هؤلاء الشعراء لأسطورة تموز ، وثمّة ما تعزّز به الناقدة هذا التوظيف ولكنّ الذي بدا للناقدة أنّ تواتر الأسطورة لدى الشعراء في عصرنا الحديث قد أفقدها بريقها، أو كما تقول "لقد اتّخذت هذه الأسطورة (أسطورة تموز) عددا من الأشكال والأسماء لدى عدد من الشعراء وسرعان ما فقدت بريقها، وغدتْ القصائد التي تستخدم هذه الأسطورة بشكل مباشر مكرورة جداً، حتى أصبح من المحرج حقاً أن يكتب المرء اليوم قصيدة تستخدم هذه الأسطورة"[3].

---

(1) عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص 197.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 812 و813.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** ، ص 812.

لم تكن أسطورة الخصوبة(أسطورة تموز) إلاّ أسطورة من عدد غير محدد من الأساطير يوظفها الشعراء العرب في أشعارهم للتعبير عن تجاربهم. ولكنّ الذي يلفت الانتباه أنّ بعضا من الشعراء يحاول أنْ يجمع أو يمزج بين أكثر من نمط من شخصيات الأساطير أو التاريخ في آن، ومثل هذا الجمع أو المزج كما تراه الناقدة يسبب للقارئ شعورا بالضيق يتفاقم بسبب افتقار شعره إلى التواضع أو روح الدعابة[1]...

ولستُ ميّالا إلى الأخذ بما تذهب إليه الجيوسي ، لقد جاء في تعريف الشعر بأنّه تصوير للحياة وفي كلّ أحوالها، إنّه "هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة، وشاكية ومسبحة، ومقبلة ومدبرة"[2]، والشاعر لا يعبّر عن نفس واحدة أو عاطفة واحدة بل يعبّر عن عواطف ونفوس متباينة، من خلال نفسه وعاطفته "فكلنا للأسف لم نخلق شعراء، ولم نعط موهبة ترجمة القلوب والأرواح والطبيعة، لذلك كثيرا ما نضطر أن نعبر عن عواطفنا وأفكارنا، وإحساساتنا بألسنة الغير"[3]. لهذا كله فإنّ مسألة جمع أنماط عليا من شخصيات أسطورية وتاريخية متعدّدة ومزجها في الوقت نفسه في شخصية الشاعر تبدو مقبولة غير متناقضة.

وبصرف النظر عن اتّفاقي أو عدم اتفاقي مع الناقدة فإنّ المفهوم الميتافيزيقي لتلك الطبيعة الهائلة للجهد الإنساني البطولي، ولعناده في وجه العقاب والعذاب (وهما لصيقان بتاريخ الإنسان جميعه، لذا دخلتا في نطاق المعرفة الأسطورية لتجربة الإنسان) وحبه للبطولة، وإدراكه العميق لحتمية الاضطهاد، ورفضه الدائم له، قد غدت جميعاً موضع تفسير بطرائق أدبية أكثر شمولاً على أيدي الشعراء العرب المحدثين[4].

أمّا عن الدور الذي تلعبه الأسطورة أو الوظيفة التي تؤديها فقد أشارت سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن الأسطورة في الشعر توفر وسيلة سريعة للوصول إلى لب التاريخ، وعن طريق الشعر سيغدو ممكناً ربط اللحظة الحاضرة من الوجود العربي (وهي لحظة أزمة

---

(1) المصدر نفسه، ص 821.

(2) ميخائيل نعيمة: **الغربال**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط12، 1981، ص 77.

(3) ميخائيل نعيمة: **الغربال** ، ص 80.

(4) سلمى الخضراء الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 822.

فعلية) بكثير من لحظات الأزمات في التاريخ، كما توفر الأسطورة شكلاً من الوحدة، ويمكن أن تعين في تسليط الضوء على الصراع العربي، فتضعه في سياق صراع الإنسان الأبدي الشامل[1].

### خالدة سعيد

لم تكن الأسطورة بمنأى عن اهتمام خالدة سعيد، ففي حديث لها عن البعد المنهجي في العمل النقدي وطبيعة عمل الناقد ومهامه تؤكد الناقدة أهمية الاستفادة من كل المعارف في فهم الشعر، ومن هذه المعارف الأساطير القديمة "فعلى الناقد أن يستفيد من الأساطير القديمة وتعليلها للكون، والمعتقدات القديمة والطقوس التي ارتبطت بها، لأن لهذه الأساطير والمعتقدات ذيولاً تعيش في حياتنا على شكل حكايات وأمثال وعادات ومعتقدات ننساها عندما نكبر لكنها تظل تجد لها منفذاً تطل به على حاضرنا"[2].

وقد رأتْ في الأسطورة عنصراً من عناصر الشعر الحديث، بل دعتْ النقاد –في محاولة منها لتشكيل منهج نقدي– إلى "دراسة الأثر الشعري على ضوء الشكل الأسطوري"[3].

وتنبع أهميّة الأسطورة من كونها وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الشاعر لا سيما في الشعر الحديث، للإيحاء بالشعور والأفكار بدلاً من التعبير عنها تعبيراً مباشراً، وهو ما عبّرت عنه خالدة سعيد بقولها: "عمل الإنسان دائماً على إسقاط مشاعره وتصوراته للكون على أشكال في العالم الخارجي كما حصل بالنسبة للأسطورة. ولقد اتبع الشعر طويلاً هذه الطريق، بحثَ دائماً عن أشباه وأوان لمادته الخام... ذروة التعبير في الشعر كانت التعبير اللامباشر"[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص 822.

(2) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 15.

(3) خالدة سعيد: **الشعر في معركة الوجود**، مجلة شعر، بيروت، ع14، 1960، ص 91.

(4) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 73. وراجع للاستزادة عن أهمية الأسطورة ووظائفها المرجع نفسه ص90 وما بعدها.

وتلحّ الناقدة على ضرورة الابتعاد عن الاستخدام السطحي للأسطورة، وإظهارها بمظهر بعيد عن نسيج القصيدة ومنفصل عنها. فلابد أن يكون الشاعر موفقاً في استخدام الأسطورة وأن يكون هذا الاستخدام معبراً وموحياً ومراعياً للأصول الفنية للاقتباس الأسطوري، وأن يحسّ القارئ بطيف الفكرة من خلال هذا الاستخدام للأسطورة[1].

وتتجلى شاعرية الشاعر بمقدرته على الإيحاء في استخدامه للأسطورة، فقد تكون الأسطورة في قصيدة ما استعراضاً ثقافياً يمارسه الشاعر، تحمل المعنى المحدّد لها المتعارف عليه دون أن يتيح الشاعر المجال لها لتكتسب طاقات وآفاقا جديدة وظلالا عميقة "... فالشاعر هو الذي يعرف ما يستعين به ومتى وإلى أي حد. جمال الأسطورة لا يشفع به أبداً، شاعريته وحدها تلتقط اللمحات الموحية، تحمّلها التجربة الحية، وتحيطها من وهجها بطابع شخصي، بدل أن تقذفها إلى القارئ مادة خاماً"[2].

ولقد أسهبت الناقدة في تناولها أسطورة الفينيق في النص الشعري (البعث والرماد) لأدونيس، ومجمل ما أوردته قراءتها النقدية أن في أسطورة الفينيق طرفين: الأول إنساني، والثاني كوني. والطائر يعبر عن "الإنسان وموقفه من الكون، فهو باقتحامه السور اللغز، الموت، إنما يقوم بفعل اختياري يرد به على العالم الذي جاء إليه غير مختار"[3].

أمّا الطرف الثاني من الأسطورة فهو الطرف الكوني، ويتمثل هذا الطرف في النار، ولهذا الطرف دلالات في القصيدة، فهو ".نفق يمتد بين حياة الإنسان والموت، وهي معرفة ومحبة وهاتان تنتهيان إلى البطولة والفداء اللتين هما الصورة التي يتجسد بها معنى المعجزة"[4]. وتحاول الناقدة الاجتهاد في الكشف عن السبب الذي أدى بأدونيس اللجوء إلى الأسطورة وترده إلى أنه تعويض عمّا فقده الإنسان في هذا العصر من عفوية أمام العالم.

وجاءتْ دراستها لقصيدة (النهر والموت) للشاعر بدر شاكر السياب في هذا الاتجاه الذي تتحرك فيه الرموز الأسطورية التاريخية إلى الواقع الاجتماعي[5].

---

(1) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور**، ص 22.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

(3) خالدة سعيد: **البحث عن الجذور** ، ص 88.

(4) المصدر نفسه، ص 89.

(5) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص 165.

## ريتا عوض

تعدّ ريتا عوض من أبرز النقاد الذين تناولوا موضوع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، وقد تميزت دراساتها الأسطورية بالوضوح والمنهجية. وقد اجتهدت الناقدة ريتا عوض في محاولة منها لتقديم منهج في النقد الأدبي يدرس الأسطورة ويتناولها من حيث هي عنصر بنائي، تقول ريتا عوض موضحة منهجها في تناول الأسطورة "لكني في هذا البحث لن أتناول دراسة الأسطورة بذاتها بل سأدرسها من حيث هي عنصر بنائي في النقد الأدبي"[1].

وفي دراستها (**أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**) أفردتْ الناقدة ريتا عوض مساحة على امتداد فصل كامل أوضحت فيه منهجية النقد الأسطوري، وأشارت إلى أن دراسة النماذج الأصلية العليا هي محور النقد الأسطوري[2]، معتمدة في ذلك على تنوع ثقافتها واطلاعها على الدراسات الغربية لاسيما ما جاء به فراي(Frye) و ليفي(Levee) ويونغ(Jung) من آراء في الأسطورة.

والنماذج الأصلية هي رموز تتكرر عبر حضارات متعددة وأزمنة مختلفة، وهذه الرموز عُرّفت بكونها قوى نفسية هاجعة إلى اللاوعي الإنساني الجماعي المغاير للاوعي الفردي في تجاوزه تجارب الفرد الشخصية إلى الموروث الإنساني العام[3].

لقد بات استخدام الأسطورة في الشعر الحديث واضحاً وماثلاً إذ وظّفها الشعراء بكثرة في أشعارهم، وهو ما أشارت إليه ريتا عوض بقولها: "كانت العودة إلى الأساطير القديمة إحدى السمات التي تميز بها الشعر الحديث"[4].

أمّا الشعر العربي القديم فقد خلا من الأسطورة من حيث هي قصة ولم ترد فيه بشكل عام أسماء شخصيات أسطورية مع أن العرب عرفوا الأساطير في جاهليتهم[5].

---

(1) ريتا عوض: **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص8.

(2) المصدر نفسه، ص16.

(3) أنظر: ريتا عوض: **بنية القصيدة الشعرية الجاهلية**، ص176.

(4) ريتا عوض: **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص 7.

(5) ريتا عوض: **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص 7 وما بعدها.

ولستُ ميالا إلى مثل هذا التعميم، صحيح أن اهتمام الشاعر القديم بالأسطورة لم يكن بحجم اهتمام الشاعر الحديث بها، وصحيح أن توظيف الشاعر القديم للأسطورة لم يكن على شاكلة توظيف الشاعر الحديث لها، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح أيضا أن القارئ المتمعن في الشعر القديم لا يعدم وجود إشارات لأساطير عرفها العرب القدماء، وإلى هذه الحقيقة يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول: إنّ قارئ الشعر العربي القديم يستطيع أن يجد أساطير مستخدمة في نتاج النابغة الذبياني وزهير وبشار وأبي نواس والمتنبي والمعري، ونستطيع أن نسمي مرحلة وجود الظاهرة الأسطورية في شعرنا القديم مرحلة الإشارة الأسطورية، حيث ينبثق الرمز عن طبقة واحدة معينة من المعنى، ويتحرك في مستوى واحد من النفس نظراً لخفوت تأثيره في نفوسنا، ولعدم علمنا بمدى تأثيره في نفوس القدماء[1].

وتكشف ريتا عوض عن رؤيتها لطبيعة الأسطورة في معرض ردّها على الشاعر شفيق المعلوف الذي يبدي عجبه واستغرابه من الذين يصدقون هذه الأساطير، إذ ترى بأن عجب المعلوف ناتج عن سوء فهم لطبيعة هذه الأساطير، فهو ينظر إلى الأسطورة بدلالتها المباشرة ومعناها الحرفي، وتطالبه أن يرى ما في الأسطورة من رموز تتجاوز المعاني الضيقة إلى حقائق إنسانية مطلقة. وتضرب ريتا عوض مثالاً على ذلك موت الفينيق وانبعاثه، إذ تصبح هذه الأسطورة تعبيراً عن رغبة دفينة داخل النفس الإنسانية تسعى إلى الخلود فتؤمن بالانبعاث بعد الموت وتعبّر عنه أسطورة، فتغدو الأسطورة تحقيقاً في عالم الخيال والفن لما عجز الإنسان عن تحقيقه في عالمه اليومي، وتكون تعويضاً عمّا فاته في الواقع، لأن الفن لا يعود أقل صدقاً من حقائق الحياة اليومية، إن لم يكن أكثر صدقاً منها[2].

لا شك بأن الأساطير هي حكايات خرافية ابتدعها الإنسان لتفسير ظواهر كونية أو طبيعية، وإجابة لأسئلة دارت في خلده في المرحلة البدائية من حياته، وعودة الشعراء في العصر الحديث عصر الحضارة والعلم إلى هذه الأساطير وتوظيفها في أشعارهم لا يعني

---

(1) أنظر: أنس داوود: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص 72 وما بعدها.

(2) ريتا عوض: **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص 23.

خروجهم عن إطار العقل والمنطق أو مجرد تكرار لهذه الأساطير في أشعارهم، لقد استلهم الشعراء روح هذه الأساطير القديمة فعبّروا من خلالها عن تجربة شخصية أو إنسانية أو رؤية معاصرة أو واقع يعيشون فيه، إنّ ارتباط الإنسان بالأسطورة غير محصور في زمن ما محدد أو حضارة ما بل تمتد هذه العلاقة إلى كل زمان وحضارة في الماضي والحاضر والمستقبل.

ولهذا ترى ريتا عوض في القصة التي تظهر وكأنها غير واقعية لأنها تروي أحداثاً غير عادية وغير مألوفة ليست بالضرورة خرافة، فهي أسطورة تحمل مدلولات مطلقة وتعبر عن الحقيقة الكلية إذا عالجها الدارس بنظرة رمزية تكشف الأبعاد التي تحملها، ولهذا فإن من يتجاهل التفسير الرمزي في الأسطورة فإنه لن يرى سوى الحادثة الخارقة منقطعة عن أي معنى غير مباشر، وسيظن أن الأسطورة خرافة مضى زمان تصديقها بعد أن انتصر المنطق العلمي في الإنسان[1].

وتؤكّد ريتا عوض ما ذكره هردر(Herder) حول استخدام الأسطورة في الشعر من حيث ارتباطها عضوياً بالقصيدة، ليس على سبيل جهد واعٍ لملء فراغ، لأن الأسطورة في الشعر ليست مجرد بناء قصصي بل هي حياة القصيدة[2].

والشاعر الذي يوظف الأسطورة في شعره مطالب بأن يضع الأسطورة في سياق يتيح لها المجال الحيوي لاكتساب طاقات ومعاني جديدة، وليس مجرد نقل ساذج لمعانيها ودلالاتها الحرفية، ذلك هو ما تؤكده ريتا عوض في حديثها عن الشاعر خليل حاوي واستعانته بالأسطورة بقولها: "وقد عاد حاوي إلى رموز وأساطير استمدها من تراثنا، لكنها لم تكن نقلاً ساذجاً بل كانت تحويلاً وخلقاً جديداً أسبغ عليها ما أراده الشاعر لها من معان جديدة"[3].

وتتناول الناقدة ظاهرة استخدام أكثر من أسطورة في القصيدة الواحدة، وما تراه إيجابية الجمع بين أكثر من أسطورة، لأن في ذلك إنتاجاً لمدلولات جديدة لا تؤديها الأسطورة

---

(1) ريتا عوض: **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص 27.

(2) المصدر نفسه، ص 28.

(3) المصدر نفسه، ص 171.

الواحدة، أو كما تقول "إن الجمع بين عدة أساطير تكنيك شعري جيد لأنه يغني كلتا الأسطورتين، فينتج عن تفاعلهما مدلولات جديدة لا تحملها أي من الأسطورتين منفردة"[1].

أمّا اللجوء إلى تفسير أسطوري لصور شعرية في القصائد الجاهلية فلا يعني بالضرورة أن العرب، قبل الإسلام، عرفوا الأسطورة. والذي يبدو أنهم لم يكن لديهم تراث أسطوري كالذي نعرفه عند شعوب أخرى، وإنْ كانت قد وصلتنا عن العرب شذرات من طقوس ومعتقدات ذات أساس أسطوري لكنّها لا تشكّل مجموعة أسطورية إنّ وجود التراث الأسطوري ليس شرطاً لانطلاق الشعر إلى أبعاد أسطورية، وهذا ما يؤكده انطلاق الصورة الشعرية في الشعر الحديث إلى آفاق وأعماق أسطورية، فالشعر لا يحاكي الأسطورة ولا يعكس القصص الأسطورية وإنما يعود إلى الرموز الجماعية العميقة التي تمدّ تعبيرات فنية ثقافية متعددة بمادة تكونها، وتلك الرموز أو النماذج الأصلية، وإن لم تكن قد عبّرت عن نفسها في الأسطورة عند العرب فقد وجدت في الشعر متنفسها[2].

---

(1) ريتا عوض: **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص 24.

(2) ريتا عوض: **بنية القصيدة الشعرية الجاهلية**، ص 178.

# خاتمة الدراسة

لعلّ هذه الكتاب في النقد الأدبي الحديث عند المرأة –نقد الشعر– استوفى تصور المرأة الناقدة للشعر (مفهوماً ووظيفة وأداة) كما تجلّى في كتاباتها.

وكان لا بدّ لهذا الموضوع من تمهيد تناولت فيه نقد الشعر عند المرأة في النقد العربي القديم في ضوء تأملها المادة النقدية القديمة المنسوبة للمرأة، وتبين أنّ المرأة كانت على درجة من التذوق والثقافة والدربة مكّنتْها من الفصل في كثير من الخصومات النقدية بين الشعراء.

ثمّ جاء الفصل الأول من الكتاب ليستقلّ بمفهوم الشعر. وتقصيت فيه هذا المفهوم عند الناقدات المختارات ناقدة ناقدة. لقد تبيّنَ لي في هذا الفصل أنّ حدّ الشعر قدْ عزّ الاتفاق عليه، وأنّ كلّ ناقدة ظلّتْ تؤثر في حدّها الشعر الجانب الذي يروقها فيه. وعلى الرغم من هذا الاختلاف في مفهوم الشعر، وعلى الرغم من تعدّد المرجعيات النقدية التي ظلّتْ تقف وراء هذا المفهوم إلاّ أنّ مما اتفقتْ عليه المرأة الناقدة أنّ الشعر جنس أدبي يختلف عن غيره من الأجناس الأدبية بخصائصه النوعية التي تميّزه عمّا سواه ممّا في دائرته أو خارج هذه الدائرة .

أمّا الفصل الثاني فقد تناولت فيه وظيفة الشعر. وفي ضوء معاينة الفصل لهذه الوظيفة فقد تبيّنَ أنّ وظيفة الشعر تنحصر في ما يقدّمه من نفع تتعدّد جنباته وتتنوّع آفاقه، فثمّة من النفع ما هو تربوي، وثمّة منه ما هو اجتماعي، وثمّة منه ما هو أخلاقي، وثمّة من النفع ما هو خارج عن ذلك كلّه. وكذا فإنّ وظيفة الشعر تنحصر في ما يقدّمه من لذّة أو متعة تتولّد عن قدرة الشاعر وبراعته في النظم بنحو يفارق فيه المألوف ويخرج فيه عن المعتاد. وإذا كانتْ المرأة الناقدة قد وجدتْ نفسها بحسب هاتين الوظيفتين في صفين متقابلين فقد كانتْ هناك المرأة الناقدة التي لا تفصل ما بين هاتين الوظيفتين ، وتنظر إلى الشعر على أنّه ينهض بهما معا في آن واحد، ذلك أنّ كلّ نفع ينطوي بالطبع على اللذّة تماما كما أنّ كلّ لذّة تنطوي بداهة على النفع.

وأمّا الفصل الثالث فقد اختصّ بأداة الشعر وعالجها من جهات ثلاث : اللغة على صعيد المفردة والتركيب والصورة والأسطورة. لقد تكشّف من خلال هذه المعالجة إدراك المرأة الناقدة لخطورة هذه الجهات في الشعر، فهي أداته في التوصيل والإفهام، وهي أداته في التفسير والكشف، وهي أداته في البوح والإيحاء، وما دام الأمر كذلك فقد كان من المنطقي أنْ يعرض الفصل، وكذا فعل، لما يثيره هذا الإدراك من مباحث نقدية يفرض تناولها على المرأة الناقدة أن تكون على وعي بالمناهج الأدبية والنقدية الحديثة.

ويمكن القول بعد كلّ ما تقدّم إنّ نقد الشعر عند المرأة كما تجليّه قضاياه الرئيسة لا يختلف- كما بدا لي- في جوهره وحقيقته عن نقد الشعر عند الرجل. بعبارة أخرى فإنّ طبيعة المرأة الناقدة، بوصفها أنثى، لم تتدخل- كما أراها- في صياغة هذه المدونة النقدية أو في مضمونها، فهل يطّرد هذا الأمر في نقد المرأة لسائر الفنون الأدبية من قصة أو رواية؟ ذلك ما آمل في أن يتصدّى مستقبلا لإثباته أو نفيه باحثون آخرون.

وإذا كان الأمر كذلك فهل يمكن للشخصية الأنثوية للمرأة الناقدة أن تظهر بنحو ما في نشاطها الإبداعي؟ ذلك ما أجد النفس ميالة إليه. وذلك ما تتطلّع هذه الدراسة في أن تنهض به مستقبلا دراسات أخرى.

ومهما يكن الأمر فإنّ ما يحسب للمرأة إسهامها في مضمار النقد على نحو متكافئ مع الرجل فـ ﴿ لِّلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا ٱكْتَسَبُواْ وَلِلنِّسَآءِ نَصِيبٌ مِّمَّا ٱكْتَسَبْنَ ﴾ [1]

---

(1) سورة النساء، آية رقم:32

# الملحق

## أولاً: المصادر الأساسية للدراسة

لعلّ من الضروري الإشارة – هنا- إلى أنّ المصنفات التي اعتمد عليها هذا الكتاب تمثّل من جهود المرأة النقدية ما يكشف عن طبيعة نقدها للشعر، مما يعني أنّ اختياري لهذه المصنفات، لا بل صاحباتها، دون غيرها اختيار له ما يسوّغه، فصاحباتها يمثّلنَ، على المستوى الزماني، العصر الحديث (1886-الآن)، ولهنّ، على المستوى الأدبي والنقدي، من المكانة ما لا يمكن لدراسة من تجاوزها أو تجاهلها.

وفي ما يلي المصنفات النقدية التي اتكأت عليها في موضوع هذا الكتاب واستفدتُ منها:

* **أمينة العدوان:**
  - **الأعمال النقدية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.
  - **آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان**، دار أزمنة للنشر، عمان، ط1، 2004.

* **أندريه شديد**

أعمالها الأدبية باللغة الفرنسية ولها آراء نقدية في رسالتها (**الأرض والشعر**) مترجمة في كتاب روز غريب: نسمات وأعاصير في الشعر النسائي.

* **بشرى صالح:**
  - **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

* **خالدة سعيد:**
  - **البحث عن الجذور**، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

- **حركيـة الإبـداع (دراسـات في الأدب العربـي الحـديث)**، دار العـودة، بـيروت، ط1، 1979.

* **روز غريب:**
- **تمهيد في النقد الحديث** ، دار المكشوف، بيروت، 1971.
- **نـسمات وأعاصـير في الـشعر النـسائي**، المؤســسة العربيـة للدراسـات والنـشر، بيروت، ط1 1980.
- **النقـد الجمـالي وأثـره في النقـد العربـي**، دار الفكـر اللبنـاني، بـيروت، ط1، 1982.

* **ريتا عوض :**
- **أسـطورة المـوت والانبعـاث في الـشعر العربـي الحـديث**، المؤســسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978.
- **أدبنـا الحـديث بـين الرؤيـا والتعـبير**، المؤســسة العربيـة للدراسـات والنـشر، بيروت، ط1، 1979.
- **إليـاس أبـو شـبكة**، المؤســسة العربيـة للدراسـات والنـشر، بـيروت، ط 1، 1983.
- **خليل حاوي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.
- **بنيـة القـصيدة الجاهليـة –الـصورة الـشعرية لـدى امـرئ القـيس**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

* **سلمى الخضراء الجيوسي :**
- **شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامّة**، بحث، مجلة الآداب، لبنان، 1957.
- **الشعر العربي المعاصـر تطـوره ومـستقبله**، مجلـة عـالم الفكـر، الكويـت، مـج4، ع 2، 1973.
- **المـستويات الإنـسانية في الـشعر العربـي المعاصـر**، بحـث ضـمن كتـاب (قـضايا الـشعر العربـي المعاصـر، دراسـات وشـهادات)، تحريـر عـز الـدين إسماعيـل، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.

- **الثقافة العربية في العالم**،بحث ضمن( كتاب دراسات عربية وإسلامية)، من أعمال لجنة الندوات والمحاضرات، تحرير يوسف بكار، منشورات جامعة اليرموك، 1990- 1993.
- **بنية القصيدة العربية عبر القرون: المقاومة والتجريب**، بحث ضمن كتاب (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر)، تحرير أكرم مصاروة وآخرون، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.
- **العودة على التراث**، بحث ضمن كتاب: في محراب المعرفة (دراسات مهداة إلى إحسان عباس)، تحرير: إبراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
- **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

* **فدوى طوقان** .ولها آراء نقدية جاءت في ثنايا سيرتها الذاتية في كتابيها:

- **رحلة جبلية رحلة صعبة**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1993.
- **الرحلة الأصعب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1993.

* **مي زيادة:**

- **حلية الطراز (ديوان عائشة التيمورية)**، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1952.
- **عائشة تيمور (شاعرة الطليعة)**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1975.
- **الصحائف**، مؤسسة نوفل، بيروت.ب.ت.
- **بين المدّ والجزر في اللغة والفن والآداب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1975.

* **نازك الملائكة:**

- **مقدمة** ديوانها الشعري" **شظايا ورماد**"، دار العودة، بيروت، 1971 .

- **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974.
- **الصومعة والشرفة الحمراء(دراسة نقدية في شعر علي محمود طه)**، دار العلم للملايين ، بيروت،ط2، 1979.
- **سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.

* **نجاح العطار:**
- **أدب الحرب**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.(بالاشتراك مع حنا مينة)
- **من مفكرة الأيام**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.
- **كلمات ملونة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1986.

* **يمنى العيد :**
- **ممارسات في النقد الأدبي**، دار الفارابي، بيروت، 1975.
- **في القول الشعري**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987 .
- **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1988.
- **النقد الأدبي ومسألة المرجع**. بحث ضمن كتاب (النظرية الأدبية وتحولاتها)، مجموعة أعمال المؤتمر الدولي الأول في النقد الأدبي، تحرير: عز الدين إسماعيل. القاهرة، 1997.
- **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

## ثانياً: وصف ببليوجرافي لنقد الشعر عند المرأة في العصر الحديث

تحاول الدراسة في هذا الوصف الببليوجرافي أنْ ترصد ما قد تركتْه المرأة مِنْ كتب أو مصنفات أو بحوث في نقد الشعر خاصّة، مما وسعت معرفتي ودرايتي،

غير تلك المصنفات النقدية التي تشكّل المصادر الأساسية لهذا الكتاب (الواردة في الملحق رقم 1). وأبرز هذه الإسهامات هي:

* **آمنة بلعلي:**

**تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

* **إخلاص عمارة:**
  - **قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر**، مكتبة الآداب، القاهرة، 1992.
  - **من الرواد، رفاعة الطهطاوي شاعراً**، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997.
  - **زهرات من رياض المهجر: مختارات ودراسة**، دار الأمين، القاهرة، 2001.
  - **الشعر وهموم الإنسان المعاصر**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003.

* **أسيمة درويش:**
  - **مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس**، دار الآداب، بيروت، ط1، **1992**.
  - **قراءة أولى: الكتاب الأدونيسي**، مجلة أبواب، لبنان، ع2، 1997.
  - **تحرير المعنى: دراسة نقدية في ديوان أدونيس**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.
  - **الواحد متعددا، الذكورة والأنوثة في الأدب والفن**، مجلة آداب، لبنان، 2003.

* **اعتدال عثمان:**
  - **الشعر والموت في زمن الاستلاب**، مجلة فصول، مصر،مج24، ع1 1983.
  - **نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش**، مجلة فصول، مصر، مج5، ع1، 1984 .
  - **الشعر والتراث: التراث والرؤية الشعرية للواقع العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.(بالاشتراك مع حاتم الصكر).

- إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت،ط1988، 1.

* **ألفت الروبي:**
- **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1983.
- **مفهوم الشعر عند السجلماسي**، مجلة فصول، مصر، ع3، 1984.

* **أمل نصير:**
- **صورة المرأة في الشعر الأموي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2000.
- **حول نار الشعر القديم: مقارنات نقدية**، دار جهينة للطباعة والنشر، عمان،2002.
- **العلاقات الأسرية في شعر العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الأسراء ، عمان 2005.

* **أمينة غصن :**
- **خليل حاوي أو رأس أورفيوس المقطوع المغني**، مجلة الآداب، لبنان، ع6،1992.
- **قراءات غير بريئة في التلقي والتأويل**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

* **بديعة الطاهري:**
- **ملاحظات حول التجربة النقدية المعاصرة بالمغرب**، مجلة علامات، المغرب، ع17، 2004.

* **بشرى محمد علي الخطيب:**
- **الرثاء في الجاهلية وصدر الإسلام**، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق،1971.
- **القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1990.

* **ثريا عبد الفتاح ملحس:**

- **ميخائيل نعيمة: الأديب الصوفي**، دار بيروت، بيروت، 1964.
- **القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1964.
- **حزب الخوارج في أدب العصر الأموي**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت،1989.
- **حزب الشيعة في أدب العصر الأموي**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت،1990.
- **الحزب الزبيدي في أدب العصر الأموي**، دار البشير، عمان، 2002.

* **جليلة رضا:**

- **وقفة مع الشعر والشعراء**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

* **حياة شرارة:**

- **صفحات من حياة نازك الملائكة**، دار الريس، بيروت، 1994.

* **رشيدة مهران:**

- **الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، 1979.

* **سعاد عبد الرحمن:**

- **إسلاميات أحمد شوقي: دراسة نقدية**، القاهرة، مكتبة المدبولي، 1987. (بالاشتراك مع سهير القلماوي).
- **الاغتراب في الشعر الكويتي**، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية،جامعة الكويت، الحولية14، الرسالة94، 1994.
- **القومية في شعر الأخطل الصغير** ، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1997.
- **القراءة الأخرى: إعادة نظر في بعض المسكوكات الأدبية**، دار قباء، القاهرة، 2000.

- **مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث**، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية 23، الرسالة 198، 2003.
- **الشعرية في نثر أمين نخلة**، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن 2003.

* **سعاد المانع:**

- **سيفيات المتنبي: دراسة نقدية للاستخدام اللغوي**، جامعة الرياض، الرياض، 1983.
- **الشعر والنقد والمرأة**، مجلة فصول، مصر، مج13، ع3، 1994.
- **شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق**، مجلة جامعة الملك سعود، السعودية، مج6، الآداب1، 1994.
- **النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر**، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس، 1997.
- **مفهوم مصطلح المجاز عند السجلماسي في علاقته بمصطلح التخييل**، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1999.
- **المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربي: قراءة لنصوص النقد المنسوب لسكينة بنت الحسين**، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، الرسالة 148، 2000.

* **سهام الفريح:**

- **ابن قلاقس: حياته وشعره**، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية1، الرسالة 3، 1980.
- **الجواري والشعر في العصر العباسي الأول**، شركة الربيعان، الكويت، ط1، 1981.
- **أوس بن حجر ومعجمه اللغوي**، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية19، الرسالة131، 1998.

- **المرأة العربية والإبداع الشعري**، دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع، دمشق، 2004.

* **سهير القلماوي:**
- **أدب الخوارج في العصر الأموي**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، مصر، 1945.
- **محاضرات في النقد الأدبي**، معهد الدراسات العربية العالية، مصر، 1955.
- **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982.(بالاشتراك مع عمران الكبيسي).
- **النقد الأدبي**، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1990.

* **عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ):**
- **الغفران (رسالة نقدية)**، دار المعارف، القاهرة، 1954.
- الخنساء، دار المعارف، القاهرة، 1957.
- **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر**، دار المعارف، القاهرة، 1970.
- **لغتنا والحياة**، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- **مع أبي العلاء المعري في رحلة حياته**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1972.

* **عزيزة مريدن:**
- **الشعر القومي في المهجر الجنوبي**، دار الفكر، دمشق، 1973.
- **حركات الشعر العربي في العصر الحديث**، مطبعة الرياض، دمشق، 1982.
- **القصة الشعرية في العصر الحديث**، دار الفكر، دمشق،1984.

* **عواطف زين:**
- **وجوه للإبداع**، د.م، د.ن، 2001.

* **عواطف الصباح:**
- الشعر الكويتي الحديث، جامعة الكويت، الكويت، 1973.
* **غادة بيلتو:**
- أبو سلمى حياته وشعره، دراسة أدبية نقدية، دار طلاس، دمشق، ط1987،1.
* **فاطمة عبد الله الوهيبي:**
- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002 .
- دراسات في الشعر السعودي، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2005.
- المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005 .
* **فاطمة محجوب:**
- التكرار في الشعر، مجلة شعر، لبنان، ع8، 1977.
- قضية الزمن في الشعر العربي" الشباب والمشيب"، دار المعارف، القاهرة، 1980 .
* **فاطمة موسى:**
- بين أدبين، دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
* **فتحية عبد الله:**
- إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج33، 2004.
* **فريال جبوري غزول:**
- فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، مصر، مج4، ع3، 1984.

- **لغة الضد الجميل في شعر الثمانينات، النموذج الفلسطيني**، مجلة فصول، مصر، مج7، ع1، 1987.
- **أم القصائد، نازك الملائكة**،مجلة إبداع، مصر، 1996.
- **شعرية الخبر**، مجلة فصول، مصر،مج16 ،ع1، 1997.

* **كريمة زكي مبارك:**
- **زكي مبارك ونقد الشعر**، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، 1987.
- **حافظ إبراهيم**، دار الجيل، بيروت، 1991.

* **لطيفة إبراهيم:**
- **اتجاهات الشعر الحديث في سوريا**، د.ن، 2002.

* **لطيفة الزيات:**
- **أضواء:دراسات نقدية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

* **لوسي يعقوب:**
- **لعبة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية**، دار أوراق شرقية، بيروت، 2001.

* **ماجدة حمود:**
- **النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات**، دار كنعان، دمشق، 1992
- **علاقة النقد بالإبداع الأدبي**، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- **نقاد فلسطينيون في الشتات**، دار كوثا، دمشق، 1998.
- **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

* **مديحة عامر:**
- **قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

* **مي علوش:**
- **الملهمات في الشعر العربي القديم وفي الشعر العربي الحديث وفي الشعر الأجنبي**، دار المؤلف، بيروت، 1998.

* **مي أحمد يوسف:**

- **المـوت في شـعر الخـوارج، قـراءة جديـدة**، مجلـة الموقـف الأدبـي، سـوريا، العدد244،آب،1991.
- **الرومانـسية في شـعر احمـد يوسـف بـين 1931 و1948** ، مجلـة الموقـف الأدبي، سوريا العدد247، تشرين الثاني،1991 .
- **ديوان الشاعر أحمد يوسف**، دار البشير، عمان، 1994.
- **شـعر الجـواري في القـرنين الثـاني والثالـث الهجـريين، رؤيـة جديـدة** ، مجلـة كلية الآداب، جامعة الزقازيق ،مصر، العدد الثالث عشر، إبريل 1995.
- **أدب الـسجون في العـصر العباسـي**، مجلـة دراسـات جامعـة مؤتـة، الأردن، المجلد العاشر، العدد الثاني، 1995.
- **الأجوبة المـسكتة، لإبـراهيم بـن أبـي عـون**، تقـديم، ودراسـة وتحقيـق وتحليـل مـصادر، نـشر أولاً في ألمانيـا، دار شـفارتز للنـشر، ثـم في دار عـين للدراسـات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، سنة 1996.
- **الأطعمـة في الأدب العباسـي، مـن القـرن الثـاني حتـى آخـر القـرن الرابـع الهجـري**، مجلـة البلقـاء للبحـوث والدراسـات، ( سلـسلة العلـوم الإنـسانية والاجتماعية)، الأردن، المجلد السادس، العدد الأول، آذار، 1999.
- **بائيـة المتـنبي في مـدح ابـن بـشر العجلـي**، مجلـة جامعـة البعـث، حمـص، المجلـد 23، العدد2001،1.
- **فدوى طوقـان والمـرأة**، نـشر في مجلـد خـاص صـدر عـن مؤسـسة عبـد الحميـد شومان 2005.

* **مي يوسف خليف:**

- **الشعر النسائي في أدبنا القديم**، مكتبة غريب، القاهرة، 1991 .
- **ميمية المتنبي:مجالات الإبداع وطبيعة المعالجة**، دار غريب، القاهرة، 1996
- **الموقف النفسي عند شعراء المعلقات**، دار غريب، القاهرة،1996 .
- **الأداء الخطابي بين الشاعر والكاتب**، دار غريب، القاهرة، 1997 .

- أبعاد الإلتزام في القصيدة الأموية، دار غريب، القاهرة، 1998 .
- بطولة الشعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء، القاهرة، 1998 .

* **نادرة السراج:**
- شعراء الرابطة القلمية، دراسات في شعر المهجر، 1957.
- دراسات في شعر المهجر: شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، القاهرة،1964.
- ثلاثة رواد من المهجر، جبران، نعيمة ، أبو ماضي، دار المعارف، مصر، 1973.

* **نازك الأعرجي:**
- صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، سوريا، 1997.

* **نازك سابا ديار:**
- حماد عجرد شاعر عباسي، دار الفكر العربي، لبنان، 2001.

* **نبيلة إبراهيم:**
- البنيوية من أين وإلى أين؟، مجلة فصول، مج1، ع2، مصر ،1981.
- شعبية شوقي وحافظ، مجلة فصول، مج3، ع2، مصر ، 1983.
- القارئ في النص: نظرية التأثير والإيصال، مجلة فصول، مج5، ع1، مصر، 1984.

* **نبيلة اللجمي:**
- بدر شاكر السياب: حياته وشعره، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1968
- أصول قديمة في شعر جديد، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995.

* **نعمات أحمد فؤاد:**
- أبو القاسم الشابي، شعب وشاعر، مؤسسة الخانجي، القاهرة، 1958.
- النيل في الأدب المصري، دار المعارف، القاهرة، 1962.

- **خصائص الشعر الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1971.
- **إبراهيم عبد القادر المازني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978.
- **قمم أدبية**، عالم الكتب، القاهرة، 1984.
- **شعراء ثلاثة: إبراهيم ناجي، أبو القاسم الشابي، الأخطل الصغير**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

* **نورية صالح الرومي:**
- **الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور**، شركة المكتبات العصرية ومكتباتها، القاهرة، 1987.

* **هدى الصحناوي:**
- **الإبداع الاستعاري في الشعر" الشعر العربي السوري المعاصر نموذجاً**، دار بترا، دمشق، 1997.

* **هند حسين طه:**
- **الأدب العربي في إقليم خوارزم منذ الفتح العربي 93هـ وحتى سقوط الدولة الخوارزمية 628هـ**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1976.
- **النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، دار الرشيد، بغداد، 1981.

* **هيام دردنجي:**
- **فدوى طوقان شاعرة أم بركان**، دار الكرمل، عمان، 1994.

* **واجدة الأطرقجي:**
- **المرأة في أدب العصر العباسي**، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981.

* **وجدان عبد الإله الصايغ:**
- **الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة**، دار الحياة، بيروت،1997.
- **الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي**، المؤسسة اللبنانية المصرية، القاهرة، 1998.

- **جذوة الإبداع وموقد البوح: قراءات في نصوص معاصرة**، مؤسسة عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2001.
- **الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.
- **الأنثى ومرايا النص**، دار نينوى، دمشق، 2004.

* **وداد السكاكيني:**
- **العاشقة المتصوفة رابعة العدوية**، دار المعارف، القاهرة، 1955.
- **عمر الفاخوري أديب الإبداع والجماهير**، سلسلة أعلام العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1970.
- **سطور تتجاوب: مقالات في الأدب والنقد**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

* **وديعة طه نجم:**
- **الجاحظ والحاضرة العباسية**، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1965.
- **الشعر في الحاضرة العباسية**، شركة كاظمة للنشر، الكويت، 1977
- **الجاحظ والنقد الأدبي**، الحولية10، الرسالة59، جامعة الكويت، الكويت، 1988.

# قائمة المصادر والمراجع

## أولاً: المصادر العربية القديمة


- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن علي: **أخبار الأذكياء**، تحقيق محمد مرسي الخولي، ب. م، ب.ط، 1970.
- ابن حجة الحموي، تقي الدين بن علي: **خزانة الأدب وغاية الأرب**، دار القاموس الحديث، بيروت، ب.ط، ب.ت.
- ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي: **الإصابة في تمييز الصحابة**، المطبعة الشرفية، القاهرة، 1907.
- ابن خلكان، أبو عباس شمس الدين أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.ط1، 1967.
- ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
- ابن السراج، أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين: **مصارع العشاق**، دار صادر، بيروت، ب- ط، ب ت.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز المانع، مطبعة المدني، مصر.
- ابن عاصم الأندلسي، محمد بن حسين العاملي: **حدائق الأزاهر**، تحقيق عفيف عبد الرحمن، دار المسيرة، بيروت، ط1 ، 1987.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي للطباعة، القاهرة، ط3، 1977.

- ابن قيم الجوزية، شمس الدين محمد بن أبي بكر: **روضة المحبين ونزهة المشتاقين**، ضبط متنه وخرّج أحاديثه أبو عبد الله عبد السلام بن محمد بن عمر علوش، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 2004.
- الأصبهاني؛ أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد: **الأغاني**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1927.
- الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه: **العقد الفريد**، تحقيق أحمد أمين وأحمد زين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982.
- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: **الأدب المفرد**، خرج أحاديثه محمد فؤاد عبد الباقي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط3، 1989.
- الجرجاني، عبد القاهر:
  - **دلائل الإعجاز**، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3 1992.
  - **أسرار البلاغة**، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991 .
- الجمحي، محمد بن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط2، 1974.
- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي: **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق وضبط وشرح محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
- الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد: **سير أعلام النبلاء**، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
- الرازي، أحمد بن حمدان : **الزينة** ، تحقيق حسين الهمداني ، مطبعة الرسالة ،القاهرة ، 1956.
- العاملي، زينب بنت علي: **معجم أعلام النساء المسمى(الدر المنثور في طبقات ربات الخدور)**، تحقيق منى محمد الخرّاط، مؤسسة الريّان للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000.

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله:
  - **ديوان المعاني**، مكتبة القدسي، القاهرة.
  - **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.
- قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي خطاب: **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر ، بيروت، ط2، 1998.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: **الكامل**، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ب.ت.
- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران :
  - **أشعار النساء**، تحقيق سامي المعاني وهلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1995.
  - **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

## ثانيا :المصادر العربية الحديثة

- إبراهيم السعافين: **في محراب المعرفة (دراسات مهداة إلى إحسان عباس)**، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997.
- إحسان عباس: فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1955.
- أحمد بزون: **قصيدة النثر**، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996
- أحمد الشايب:
  - **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973.

- **تاريخ الشعر السياسي**، مطبعة الاعتماد، مصر، 1954.

- أحمد كمال زكي: **الأساطير**، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- أحمد ياسين العرود: **مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- أدونيس:
  - **الثابت والمتحول**، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
  - **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
- أمينة العدوان:
  - **آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان**، دار أزمنة للنشر، عمان، ط1، 2004.
  - **الأعمال الشعرية (2001-2004)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.ط1، 2004.
  - **الأعمال النقدية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.
- أنس داوود: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، مكتبة عين شمس، مصر ، 1975.
- أنطوان محسن القوال: **نصوص خارج المجموعة (مي زيادة)**، دار أمواج للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993.
- بدوي طبانة: **دراسات في نقد الأدب العربي**، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1974.
- بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1994.
- تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط3، 1985.
- جابر عصفور:
  - **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، 1973 .

- **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي** ،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة، 1978

- جوزيف زيدان: **مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1986.
- حسن الربابعة: **عائشة الباعونية شاعرة**، منشورات دار الهلال للترجمة، اربد، ط1، 1997.
- حسن النبداري: **مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991.
- حسين حسن: **أعلام تميم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- خالدة سعيد:
  - **البحث عن الجذور**، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
  - **حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- خليل أحمد خليل: **موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
- داوود سلوم: **مقالات في تاريخ النقد العربي**، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
- رفعت المرايات: **المرأة الناقدة للشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1999.
- رمضان الصبّاغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية**، دار الوفا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998.
- روز غريّب:
  - **تمهيد في النقد الحديث**، دار المكشوف، بيروت، 1971.
  - **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1980.

• **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1982.

– ريتا عوض:

• **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.

• **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978.

• **إلياس أبو شبكة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1983.

• **بنية القصيدة الجاهلية –الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

• **خليل حاوي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.

– زكي مبارك: **حب ابن أبي ربيعة وشعره**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1971.

– سلمى الخضراء الجيوسي:

• **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

• **بنية القصيدة العربية عبر القرون: المقاومة والتجريب –المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**– الحلقة النقدية الثالث عشر في مهرجان جرش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.

– سمير أبو حمدان: **الإبلاغية في البلاغة العربية**، منشورات عويدات، بيروت، 1991.

– شكري فيصل: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1959.

– شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، مصر، ط2، 1962.

– صبحي حديد: **فدوى طوقان بين قيد المرأة الشرقية وفضاء النص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

– صلاح عبد الصبور: **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، دار العودة، بيروت، ط3، 1982.

- الطاهر مكي: **الشعر العربي المعاصر**، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983.
- طراد الكبيسي: **الغابة والفصول**، دار الرشيد، بغداد، 1979.
- طه احمد إبراهيم: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، المكتبة العربية، بيروت، 1981.
- طه حسين: **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1969.
- عائشة عبد الرحمن:
  - **الخنساء**، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1970.
  - **السيدة سكينة بنت الحسين**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1979.
- عباس محمود العقاد: **رجال عرفتهم**، المكتبة العصرية، بيروت، 1988.
- عبد الإله الصائغ: **الصورة الفنية معياراً نقدياً**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987.
- عبد الله عفيفي: **المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها**، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1982 .
- عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية )**، دار سعاد الصباح، الكويت ، ط3، 1993.
- عبد الحميد جيدة: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980.
- عبد الرحمن بدوي: **في الشعر الأوروبي المعاصر** ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، 1965
- عبد الرحمن عثمان: **معالم النقد الأدبي**، مطبعة المدني، القاهرة، 1968.
- عبد الرضا علي: **نازك الملائكة ناقدة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
- عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

- عبد العزيز عتيق: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1986.
- عبد العزيز المقالح: **من البيت إلى القصيدة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983.
- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي وداوود غطاشة: **علم الدلالة والمعجم العربي**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1989.
- عبد القادر الرباعي:
  - **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999.
  - **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،1984.
- عبد المنعم تليمة: **مقدمة في نظرية الأدب**، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1973.
- عز الدين إسماعيل:
  - **الأدب وفنونه –دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1965.
  - **الشعر العربي المعاصر**، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994.
  - **قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.
  - **النظرية الأدبية وتحولاتها**، مجموعة أعمال المؤتمر الدولي الأول في النقد الأدبي، القاهرة، 1997.
- علي جواد طاهر: **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط2، 1988.
- علي عشري زايد: **بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة النصر، القاهرة ، ط3، 1993.
- فدوى طوقان:
  - **الرحلة الأصعب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1993.
  - **رحلة جبلية رحلة صعبة**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط3 1993.
- قاسم المومني: **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1982.

- كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- كمال بشر: **علم اللغة الاجتماعي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1997.
- كمال قاسم فرهود ومحمود عباسي: **موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث**، مكتبة كل شيء،حيفا، ط2، 1994.
- ليلى الصبّاغ: **المرأة في التاريخ العربي**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975.
- المتوكل طه: **قراءة المحذوف (قصائد لم تنشرها فدوى طوقان)**، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط1، 2004.
- مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- محمد إبراهيم نصر: **النقد الأدبي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام**، دار الفكر العربي، د.م، ط1398،1هـ.
- محمد زكي عشماوي: فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، 1980.
- محمد العبد الله: **جدلية الجمال عند أدونيس**، كلية التربية، الجامعة اللبنانية، بيروت، 1974.
- محمد عبد الحي: **التنظير النقدي والممارسة الإبداعية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2001.
- محمد عبد الغني حسن: **مي أديبة الشرق والعروبة**، عالم الكتب، القاهرة .
- محمد غنيمي هلال:
  - **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت .
  - **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973.
- محمد المشايخ: **دليل الكاتب الأردني**، عمان، 1993.
- محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1971.

- محمد الوالي: **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 .
- محمد ولد بو علية: **النقد الغربي والنقد العربي "نصوص متقاطعة"**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
- محمود حسن إسماعيل: **ديوان أين المفر**، القاهرة، 1947.
- مدحت الجيار: **موسيقى الشعر العربي؛ قضايا ومشكلات**، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.
- مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار القلم، القاهرة، 1965.
- مهى المبيضين: **ليلى الأخيلية: حياتها وشعرها**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن،1993.
- مي زيادة:
  - **بين المدّ والجزر**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1975.
  - **حلية الطراز (ديوان عائشة التيمورية)**، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1952.
  - **الصحائف**، مؤسسة نوفل، بيروت.
  - **عائشة تيمور (شاعرة الطليعة)**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1975.
- ميخائيل نعيمة: **الغربال**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط12، 1981.
- نادر علي سليمان: **البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث(يمنى العيد أنموذجا)**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2006.
- ناديا الجردي نويهض: **نساء من بلادي**، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000.
- نازك الملائكة:
  - **التجزيئية في المجتمع العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1980.
  - **سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، **1993**.

- **شظايا ورماد**، دار العودة، بيروت، 1971.
- **الصومعة والشرفة الحمراء، (دراسة نقدية في شعر علي محمود طه)**، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.
- **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974.

– نبيلة إبراهيم: **الأسطورة**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1979.

– نجاح العطّار:

- **أدب الحرب** ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، 1976.
- **كلمات ملونة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1986.
- **من مفكرة الأيام**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.

– نعيم اليافي:

- **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1983.
- **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983.

– هيام الدردنجي: **فدوى طوقان شاعرة أم بركان**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1994.

– وليد محمود خالص: النقد الأدبي في **كتاب الأغاني**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000م.

– يمنى العيد:

- **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1988.
- **في القول الشعري**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.
- **في معرفة النص الادبي (دراسات في النقد الأدبي)**، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.
- **ممارسات في النقد الأدبي**، دار الفارابي، بيروت، 1975.

- يوسف بكار: **دراسات عربية وإسلامية (أعمال لجنة الندوات والمحاضرات)**، منشورات جامعة اليرموك، 1990- 1993.
- يوسف حلاوي: **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، دار الحداثة، بيروت، 1992 .

## ثالثاً : المراجع الأجنبية المترجمة

- آرسطو طاليس: **فن الشعر**، ترجمة متى بن يونس، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب، القاهرة، 1967.
- إرنست فيشر: **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
- تي. أس إليوت : **مقالات في النقد الأدبي**، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية.
- جان كوهن : **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986.
- ديفد ديتش: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمود يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.
- روي هجمان: **اللغة والحياة والطبيعة البشرية**، ترجمة داوود أحمد، جامعة الكويت، الكويت، 1989.
- رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.
- ستيفن أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.
- سي دي لويس: **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- كارل يونغ: **دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث** ، ترجمة نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1992.

- نورثروب فراي: **تشريح النقد** ، ترجمة محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب، 1991.

## رابعا: الدوريات العربية

- آمال قرداش بنت الحسين: **دور المرأة في خدمة الحديث في القرون الثلاثة الأولى**، (من سلسلة كتاب الأمة)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ع70، 1420هـ .
- أحمد درويش: **مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي**، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ع32، 1997.
- أدونيس: **محاولة في تعريف الشعر الحديث**، مجلة شعر، بيروت ، ع11، 1959.
- إيليا الحاوي: **الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر**، مجلة الآداب، بيروت ، ع2، 1960.
- جميل صليبا: **تعريب التعليم بين القائلين به والمعارضين له**، مجلة العربي، الكويت، ع182، 1974.
- خالدة سعيد: **الشعر في معركة الوجود**، مجلة شعر، بيروت، ع14، 1960،
- سعاد المانع:
  - **المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربي، (قراءة لنصوص النقد المنسوبة لسكينة بنت الحسين)**، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة 148، 2000م.
  - **النساء في النص النقدي في تراثنا**، مجلة جذور، النادي الثقافي، جدة، ع13، 2003.
  - **هل تحمل الثقافة العربية صورة واحدة للمرأة**، مجلة علامات، المغرب، ج39، مجلد10، 2001.
- سلمى الخضراء الجيوسي:
- **الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 4، ع 2، 1973 .

- **شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة**، مجلة الآداب، دمشق، تشرين الثاني، ع 11، 1957.

- شفيق جبري: **الألفاظ والحياة**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد 48، 1973.
- شكري عياد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب** ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ع 177، 1993.
- غيورغي غاتشف: **الوعي والفن**، ترجمة نوفل نيوف وسعد مصلح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ع146، 1990.
- محمد أحمد الجالي: **المرأة الناقدة في الأدب العربي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، السعودية، 2000.
- محمد بن عبد الرحمن الهدلق: **قصة نقد أم جندب لامرئ القيس وعلقمة الفحل**، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، الرياض، مجلد 2، 1990.
- ميشال عاصي سليمان: **شعر المناسبة بما هو ظاهرة اجتماعية**، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع1، 1980.